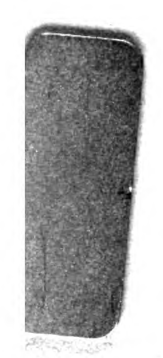
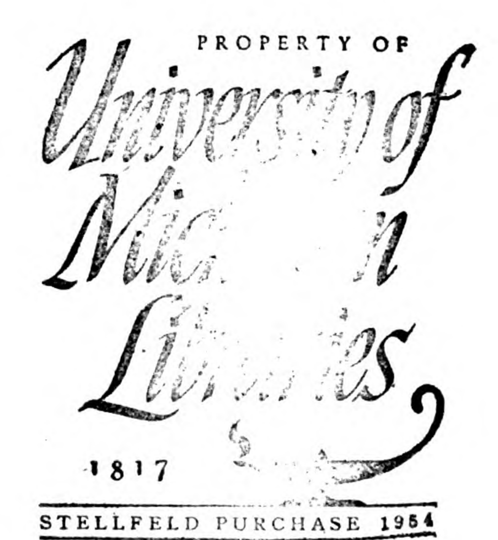
1899




PROPERTY OF
1817
STELLFELD PURCHASE 1954





Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

1899.

Vierzehnter Jahrgang.



Herausgegeben von **Dr. Franz Xav. Haberl**

zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg.



Vierundzwanzigster Jahrgang des früheren Cäcilienkalenders.

Regensburg, Rom und New York.
Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet.



Vorwort.

Dem Programme getreu will auch der 14. Jahrgang des kirchenmusikalischen Jahrbuches — der 24. des früheren Cäcilienkalenders — Materien behandeln, welche teils wegen ihres größeren Umfanges in der vom Unterzeichneten redigierten Halbmonatschrift **Musica sacra** nur stückweise gebracht werden könnten, teils wegen ihrer wissenschaftlichen Form für die größere Menge der Leser weniger Interesse haben, wie z. B. geschichtliche Einzelstudien über größere Zeitperioden, Resultate neuerer Forschungen oder wissenschaftliche Abhandlungen.

Die Musikbeilage bringt eine einfache, wohlklingende, ernste Messe von Giovanni Croce, über welche man die Vorbemerkungen und die Zusätze zur Bibliographie S. 146 gütigst beachten wolle; dieselbe erscheint auch in Einzelausgabe mit Stimmen als 8. Fascikel des 2. Bandes vom **Repertorium musicae sacrae**.

Ein neuer Mitarbeiter, Dr. Johannes Wolf in Berlin, bringt wertvolle Studien zur Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts, besonders für das Orgelspiel in England und wird voraussichtlich zu weiteren Forschungen Anstoß geben, durch welche Klärung über die Anfänge der Instrumentalmusik überhaupt erhofft werden kann, sowie ein größeres Referat über eine wichtige englische Publikation.

Wenn der Unterzeichnete die beiden Artikel über die Gründung des Cäcilienvereines vor 30 Jahren und über die 1. Periode der Kirchenmusikschule in Regensburg, die im Sommer 1900 das fünfundzwanzigjährige Jubiläum zu feiern gesonnen ist, durch Abdruck vergessener oder wenig beachteter Dokumente, Reden und Aufsätze in diesen Jahrgang aufgenommen hat, so glaubte er der jüngeren Generation, welche von den schwierigen Anfängen für Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik vor 30 beziehungsweise 25 Jahren meist nur vom Hörensagen Kenntnis hat, oder sich ein falsches Urteil bildete, unverfälschtes Material aus einer Kampf- und Drangperiode vorlegen zu müssen. Es ist notwendig, neue Kräfte für die ernste und heilige Sache der Kirchenmusik zu gewinnen, schlummernde Geister zu wecken und den Mut der zaghaften und säumigen Freunde hl. Tonkunst anzuspornen. Mögen alle einig sein in dem Gedanken, daß ohne Kampf kein Sieg, ohne Studium kein bleibender Erfolg, ohne Arbeit kein Lohn, ohne Ausdauer kein Fortschritt möglich ist!

In einem 3. Artikel hatte der Unterzeichnete Gelegenheit, ein bisher unbekanntes Druckwerk des bedeutendsten Theoretikers im 15. Jahrhundert, nämlich des Flamländers Johannes Tinctoris, der den größten Teil seiner Lebensjahre am Kgl. Hofe zu Neapel zugebracht hat, näher, zu beschreiben und anderweitige Bemerkungen zur Musikgeschichte am Ende des 15. Jahrhunderts beizufügen.



Die neue Lieferung von Bausteinen zur Geschichte des Kirchengesanges in der Diözese Limburg ist nicht etwa nur für den genannten kleinen Kirchensprengel von Bedeutung, sondern ebenso wichtig für die Beurteilung der Strömung, welche in katholischen Kreisen des vorigen Jahrhunderts, besonders in den Anschauungen des Klerus selbst, über Kirchenmusik geherrscht hat. Die bibliographischen Zugaben, mit denen unser treuer Mitarbeiter Herr Seminarmusiklehrer K. Walter in Montabaur das Aktenmaterial ausgestattet hat, sind von besonderem Werte; noch reichlicher aber ist die Litteratur, welche bei Besprechung der illustrierten Musikgeschichte des Musikbelletristen Dr. Svoboda vom gleichen Recensenten angeführt ist und eine wohlgefüllte Rüstkammer für musikgeschichtliche Forschungen darstellt.

Mit größtem Danke ist die Zusammenstellung der englischen Komponisten, welche zur Zeit der Glaubensspaltung des 16. und 17. Jahrhunderts ihrem katholischen Bekenntnisse im Leben und Schaffen treu geblieben sind, auszuzeichnen. Heinr. Davey, der gelehrte Verfasser einer englischen Musikgeschichte (siehe kirchenmusikalisches Jahrbuch 1896, Seite 111) hat die mit neuen, archivalisch begründeten Angaben ausgestattete Originalstudie dem kirchenmusikalischen Jahrbuch übergeben.

Das eingehende Referat unseres ältesten und treuesten Mitarbeiters, P. Utto Kornmüller, verbreitet sich über das große Werk von P. Dechevrens und wird im nächsten Jahrgang zu Ende geführt.

Die kleineren Referate sprechen von den hauptsächlichsten litterarischen Erscheinungen des Jahres 1898.

Wenn sich die Redaktion zum Schluße erlaubt hat, die Pläne für eine Kirche zu Ehren der hl. Cäcilia, als Patronin der hl. Musik, mit einem kurzen Aufrufe um Bausteine abdrucken zu lassen, so leitete sie der Gedanke, daß auch die Kirche zum Besten der Kirchenmusikschule notwendig ist; sie verhehlt sich jedoch nicht, daß die alte Devise nicht aufgegeben werden darf:



Regensburg, am 2. Februar 1899.

Dr. Franz X. Haberl,
Direktor der Kirchenmusikschule.



Abhandlungen und Aufsätze.

Beiträge zur Geschichte der Musik des vierzehnten Jahrhunderts.

I. Ein Manuskript der Prager Universitätsbibliothek.



ls Hauptrepräsentant der vor Dufayschen Musik der Niederländer wird von Ambros im dritten Bande H. de Zeelandia hingestellt, dessen Werk im Manuskript XI. E. 9 der Prager Universitätsbibliothek enthalten ist. Ungleich gebildeter überrage er weit den Florentiner Meister Franciscus cæcus, der ihm innerlich verwandt sei und sich in seinen Werken der Taktzeichen jenes bediene 2c. Eine eingehendere Betrachtung der Handschrift wird erhellen, wie unfertig das Urteil Ambros' ist.

Ms. XI. E. 9, eine Papierhandschrift des vierzehnten bis fünfzehnten Jahrhunderts in 4°, besteht aus einer Reihe von Traktaten verschiedenen Inhalts, welche schon im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts zu einem Bande vereinigt wurden und einem frater Stephanus Helmcar de parispona (?) gehörten. Neben Abhandlungen über Schreibkunst, Arzneimittellehre, Zucht des Habichts, Rechenkunst 2c. findet sich als vierzehntes Stück ein Tonarius seu libellus de octo tonis Jacobi Troingeri canonici ecclesiæ sancti Thomæ Argentini, dessen Name auch in der angehängten Intitulatio dominorum sancti Thomæ ad cantoriam secundum introitum eorum ad præbendas suas anno domini 1415 genannt ist, und als fünfzehntes das in Frage kommende Werk.

Dasselbe besteht aus einer Lage von neun Doppelblättern, in welche beim Heften drei andere Doppelblätter eingelegt sind, die einen tractatus papalista summorum pontificum tragen, und umfaßt auf Blatt 1—4 den tractatus de cantu perfecto et imperfecto mit dem Anfange: Gaudent musicorum discipuli quod h. de Zeelandia aliqua brevia tractat de musica, Blatt 5—9 praktische Musik, Blatt 10r einen kleinen Traktat de notario und Blatt 10v—14r wieder praktische Musik.

Der Traktat, welcher dem Anfange gemäß dem H. de Zeelandia zuzuschreiben und seinem Inhalte nach dem vierzehnten Jahrhundert zuzuweisen ist, hat keine besondere Bedeutung. Eng lehnt er sich teils wörtlich, teils dem Sinne nach an den Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris (Coussemaker Scriptores III, 46 ff.) an. Daß in der Prager Handschrift uns eine Abschrift vorliegt, geht aus mehreren Auslassungen hervor. Mit dem Traktat sind die folgenden Kompositionen in keinerlei Zusammenhang zu bringen. Im Text findet sich nicht der geringste Hinweis auf dieselben. Als Lehrbeispiele des H. de Zeelandia sind sie daher keineswegs anzusehen. Sie stellen vielmehr eine Sammlung für sich dar, welche sich der Abschreiber der Handschrift im Laufe der Zeit planlos angelegt hat, je nachdem ihm ein Gesang, der seinem Geschmacke entsprach, zu Gehör oder Gesicht kam. Hierbei konnte es ihm leicht passieren, daß er einen Gesang doppelt sammelte und eine Melodie, die er hörte, zu hoch notierte, so daß sie nicht ganz in das Liniensystem hineinpaßte und er sich veranlaßt fühlte, sie noch einmal mit tieferer Schlüsselstellung aufzuschreiben. So läßt sich auch die wirre Folge der Gesänge erklären, wo ein- bis dreistimmige Stücke bunt durcheinander gewürfelt sind, und verstehen, wie mitten in die Musik der tractatus de notario hineinkommen konnte.

Läuft dem Schreiber ein Irrtum unter, so tilgt er die Stelle durch ein nebengeschriebenes vacat quia malum est.

Die Stücke sind auf fünf schwarzen Linien mit voller schwarzer Note nach französischer Manier notiert. Die in Anwendung gebrachten Notengattungen sind longa, brevis, semibrevis und minima. Letztere ist stets nach oben gestrichen. Die Regeln der Theoretiker über Perfektion und Imperfektion finden Anwendung. Besonders lehrreiche Fälle weist die Oberstimme von Ich sach den mey auf (temp. perf. cum prolatione maiori). So zeigt die Stelle die Imperfektion der brevis a parte ante und zugleich a parte post. Während in dem vorliegenden Takt die brevis sonst 9 minimæ gilt, ist sie hier bis auf 5 reduziert. Den gleichen Wert hat sie in der Stelle . Damit ist aber die Grenze des Möglichen noch nicht erreicht. Hinzutreten kann eine imperfectio a parte ante durch die minima, die eine weitere Reduktion des Wertes um eine minima herbeiführen würde. Die brevis würde alsdann nur 4 minimæ zählen.

Die Alteration, das heißt die Wert-Verdoppelung eines von zwei gleich notierten Tönen, die bei dreiteiliger Messung zur nächstgrößeren Einheit zusammentreten sollen, begegnet uns häufig und wird bis auf die minima ausgedehnt. Verdoppelt wird immer der zweite Wert. Beabsichtigt der Komponist die Verdoppelung des ersten, so drückt er diesen stets durch die höhere Notengattung aus. Die Accidentien sind dem Gebrauche des 13. und 14. Jahrhunderts entsprechend genau angegeben. Neben dem b rotundum finden sich es, as, fis und cis. Taktzeichen sind nicht gebraucht. Unbegreiflich ist es, wie Ambros trotzdem bei Besprechung des Squarcialupi-Kodex behaupten kann, die Florentiner hätten sich entweder keiner oder der altniederländischen Taktzeichen des H. de Zeelandia bedient. Beim Erkennen der Taktart spielen der punctus divisionis und die Pausen eine besondere Rolle. Zwei aufeinanderfolgende semibrevis-Pausen deuten, ausgenommen den seltenen Fall, daß sie zwei verschiedenen Takten angehören, stets auf das tempus perfectum. Im tempus imperfectum wählte ein guter Notator dafür den Strich durch ein Spatium. Ebenso deuten zwei minima-Pausen auf die prolatio maior. Mannigfaltig ist die Funktion des Punktes. Wir treffen ihn als punctus divisionis, perfectionis, additionis und syncopationis.

Die Form der Stücke ist zweiteilig, einmal kommt auch Dreiteiligkeit vor. Wiederholung der Teile ist als wahrscheinlich anzunehmen. Sicher läßt sie sich nachweisen bei den Teilen, deren Schlußtakte bei der Wiederholung eine kleine Abwandlung erfahren. Diese abweichenden Takte pflegten unserm Gebrauche entsprechend dem Teile hinten angefügt und entweder nur durch einen durch 1—4 Spatien gehenden Strich kenntlich gemacht oder noch mit dem Wörtchen clos, clous, clausura oder chiuso bezeichnet zu werden. Bei dem dem erstmaligen Spiel dienenden Schluß findet sich hin und wieder die Bemerkung ouvert oder verto. Die Bedeutung dieser Takte ist häufig mißverstanden worden, so auch von Ludwig Erk bei Übertragung des Melker Marienliedes.

Die Texte sind nur dem Anfange nach gegeben. Der Sprache nach gliedern sich die Stücke in 18 vlämische, 14 französische, 2 italienische und 1 ohne Text, der Stimmenzahl nach in 2 dreistimmige, 23 zweistimmige und 10 einstimmige. Das Übergewicht der vlämischen Texte macht die Vermutung annehmbar, daß der Sammler ein Vlamländer gewesen sei.[1]) Wollte man H. de Zeelandia als Sammler gelten lassen, so müßte man den Traktat für Original halten, welcher Annahme aber, wie oben bemerkt, verschiedene Auslassungen widersprechen. Komponist derselben war er jedenfalls nicht; denn vier der Stücke: Espirance, Je languis, Je fortune, Di molen van Pariis lassen sich in dem älteren Pariser Kodex Bibl. Nat. fonds italien Nr. 568 nachweisen, wo sie, Je fortune ausgenommen, noch mit einem Kontratenor versehen sind. Der Praxis, eine Stimme eines mehrstimmigen Satzes fallen zu lassen, begegnen wir im vierzehnten Jahrhundert häufiger. Die Mehrstimmigkeit diente zu jener Zeit noch nicht dem Zwecke, vollere Harmonien zu erzielen. Ein Stück Po'che partir gehört laut Codex Squarcialupi dem Franciscus cæcus de Florentia zu, und zwei andere:

[1]) Dagegen sprechen die Fehler in denselben.



Se vous nestes und De petit peu haben Guillaume de Machaut zum Verfasser. Ersteres findet sich als siebentes Rondeau, letzteres als zwanzigste Balade notee in der Handschrift Paris Bibl. Nat. fonds français Nr. 22,546 wieder. Soy tart tempre ist in Ms. 560 der Bibl. Estense zu Modena enthalten. Ebenso würden sich wahrscheinlich auch die übrigen mehrstimmigen Sätze in andern Handschriften nachweisen lassen, wenn mehr Denkmäler auf uns gekommen wären.

Ich gebe den vollständigen Inhalt der Handschrift genau nach dem Original:

fol. 5v. Je porta my ablement 2v.
Espirance 2v. (Paris ital. 568.)

fol. 5v. Vaer rulve in dander huys 3v.
Min heil min trost 1v.
Je prise altoes gostadecheit 1v.
Die orloff Tenor 1v.
Min heil min trost 1v. (dasselbe wie oben).

fol. 6r. Po che partier 3v. (Po'che partir von Franziscus de Florentia findet sich in:
1. Codex Squarcialupi der Bibl. Laurentiana
2. Panciatich. 26 der Bibl. Nat. Cent.
} zu Florenz.
3. Paris. ital. 568.
In vrouden willen 2v.

fol. 6v. Eine Zeile ohne Text.
Die Oberstimme des folgenden Je languis ganz verwischt.
Je languis 2v. (Paris ital. 568.)

fol. 7r. Soy lies 2v.
Je fortune 2v. (Paris ital. 568.)

fol. 7v. Fies de moy 2v.
Talant mes desancerpt 1v.

fol. 8r. Vaer roulve in dander huys (dasselbe wie auf fol. 5v.)
Soy tart tempre 2v. (Ms. 568 der Bibl. Estense zu Modena).

fol. 8v. O sinne miin 2v.

fol. 9r. Di molen van Pariis 2v. (Paris ital. 568.)
Ein zweistimmiger Satz ohne Text.

fol. 9v. Por vous 2v.
Tant plus bas voye 2v.

---

fol. 10v. Ja falli 2v.
Se vous nestes 2v. (Rondeau von Guillaume de Machaut, Paris français 22,546.)

fol. 11r. Het dunct mi wesen verre 2v.
Scone es si bouen allen vrouwen 2v.

fol. 11v. Voer mi toent si een steen ghelaet 2v.

fol. 12r. Een meysken dat te werbe gaet 2v.

fol. 12v. Ich sach den mey met bloewen benaen 2v.
Siint doecht moest arghelist ontsien 2v.

fol. 12v—13r. De petit peu (balade notee von Guillaume de Machaut, Paris français 22,546.)

fol. 13r. Ein zweistimmiger Satz ohne Text.

Von späterer Hand hinzugefügt:

fol. 13v. her conrat lassent uwern gugken sin 1v.
Scheiden wie verwisstu mich sogar 1v.
Zwor min hertz 1v.
Vor aller der werlt 1v.
Quatter cosse mune lette 1v.
In alerley 1v.
Se voy mon cuer 2v.

Uns mögen hier nur die niederdeutschen Stücke beschäftigen. Schon äußerlich gegeben ist die Scheidung in ein- und mehrstimmige Kompositionen. Die einstimmigen des älteren Bestandes lassen, abgesehen davon, daß die Melodie Die orloff als Tenor bezeichnet ist, ihre Bestimmung als solche schon rein äußerlich an dem ausgiebigen Gebrauche der Ligaturen erkennen. Während die Tenöre der mehrstimmigen Stücke der Handschrift meist frei erfunden oder großen Veränderungen unterworfen worden sind, scheinen diese einstimmigen Melodien ein getreues Abbild der Weisen zu geben, deren Textanfang sie tragen. Der klare Bau, die einfache Melodiebildung, das Zusammenschließen der Töne zu kleinen Gruppen, die Wiederholung derselben und das häufige Berühren von Mediante und Dominante lassen auf Volksweisen schließen. Besonders reizvoll ist die Melodie Je prise altoes gostadecheit (Nr. 1). Leicht prägt sich die einfach gegliederte Weise dem Ohre ein.

Ebenfalls Durcharakter hat Min heil min trost (Nr. 2).

Einen nicht so durchsichtigen Bau zeigt der Tenor Die orloff (Nr. 3).

Die vollständigen Texte in Erfahrung zu bringen, ist mir nicht gelungen, ebensowenig, einen Gebrauch der Melodien als Weisen von Psalmenliedern (souterliedeken etc.) nachzuweisen.

Unberücksichtigt bleiben die übrigen einstimmigen deutschen Stücke, da sie einmal von späterer Hand hinzugefügt, andererseits aber auch schon von Ambros in seiner Musikgeschichte mitgeteilt worden sind.

Wenn die mehrstimmigen niederdeutschen Kompositionen hier alle zum Abdruck gebracht werden, so rechtfertigt sich dies wohl dadurch, daß der Prager Kodex eine der ältesten Quellen dafür darstellt.

Das Stück Vaer rulve (Nr. 4) ist in zwei Stimmen notiert. Die dritte ergiebt sich aus der Bestimmung: Tenor faciens contratenorem alter alterum duobus temporibus fugando. Die Kunst des Kanons ist in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts in Italien besonders geübt worden. Der Bologneser Jacobus, die Florentiner Laurentius, Donatus, Ghirardellus und Franciscus, Nicolaus aus Perugia, Vincentius aus Arimini und der päpstliche Kapellsänger Zacharias, alle haben uns Beispiele des Kanons im Einklange hinterlassen. Auch auf französischem Gebiete begegnen wir demselben. Ich erwähne nur aus Paris ital. 568. Passe rose de biaute, dessen Tenor die Anweisung enthält, de quo fit contratenor fugando per unum tempus und Amours par qui, unter dessen Tenor wir lesen: Tenor et Contratenor alter alterum fugando tria tempora. Fuga war der technische Ausdruck für das, was wir heute canon nennen.

Bei der Wiederholung des Satzes in derselben Handschrift fehlt die Bestimmung für eine dritte Stimme. Die vorkommenden Fehler lassen sich leicht durch Vergleich der beiden Abschriften beseitigen.

Nr. 6 interessiert besonders, als es geeignet ist, zu zeigen, wie man im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert die zu einem Satz zusammentretenden Stimmen meist ihrer Lage nach kaum unterschied, wie sie in demselben Umfange auf- und niederwogten und sich beständig kreuzten.

Die Komposition Nr. 7 findet sich mit der Überschrift: De mulino Amis dont dreistimmig in Paris Bibl. Nat. fonds italien. 568. Ein Vergleich mit diesem ergibt im Prager Kodex das Fehlen einer dreizeitigen longa am Anfange der Unterstimme. Zu beachten ist die Tonmalerei des Tenor, der das Klappern der Mühle nachzuahmen scheint.

Wiewohl über das Verhältnis der einzelnen Stimmen zu einander erst am Schlusse gehandelt werden soll, mag hier gleich auf den freien Eintritt der Septime in der Oberstimme von Nr. 8 hingewiesen werden. Wie so manches sich in der Praxis des vierzehnten Jahrhunderts vorfindet, was erst dem ausgehenden sechzehnten Jahrhundert zugeschrieben wird, ich erwähne nur die Chromatik, so muß auch das Verdienst, die Septime zuerst frei eingeführt zu haben, dem Claudio Monteverdi genommen werden. Zugestanden muß allerdings werden, daß letzterer den freien Einsatz zu einer Regel erhob, während das vierzehnte Jahrhundert ihn bei seinen unsicheren Versuchen nur dann und wann berührte.

Bei Nr. 10 fehlt die Unterstimme des zweiten Teiles. Die Melodie, welche die Handschrift als solche darbietet, gehört einem andern Stücke an. Auch die Unterstimme des ersten Teils will sich nur schwer mit der Oberstimme verbinden. Es scheint ein Irrtum des Abschreibers vorzuliegen.

Die Stücke entstammen einer Zeit, in der die Quarte nicht mehr unbedingt als Konsonanz angesehen wird. Hin und wieder treffen wir sie schon als dissonierenden Vorhalt vor der Terz verwendet. Auch der Gebrauch der Septime als Vorhalt vor der Sexte ist häufig. Typisch ist bei Kadenzen die melodische Wendung 8. 7. 6. 8. der Oberstimme, welche bei den Italienern und Franzosen dieser Zeit allgemein zu finden ist. Die Forderung der Theoretiker, einen Satz mit einer vollkommenen Konsonanz zu beginnen, ist beobachtet. Nur je einmal fängt ein Teil mit der großen Terz und Sexte, welche zu den consonantiæ imperfectæ gehören, ein drittes Mal mit der kleinen Septime an, die den dissonantiæ imperfectæ zugezählt wird. Der Schluß ist der Regel gemäß mit vollkommener Konsonanz, das heißt Oktave beziehungsweise Einklang oder Quinte gebildet. Der Satz ist rein. Quinten- und Oktavparallelen kommen zwar vor, aber nur selten. Die Melodiebildung ist reizvoll.

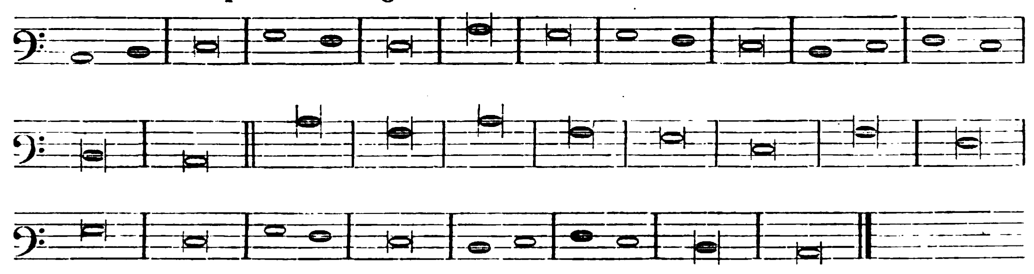
Falsch wäre es, die Kompositionen bei ihrer Einfachheit über die Kunstübung der Italiener und Franzosen jener Zeit setzen zu wollen, von denen sie offenbar beeinflußt sind. So manches Stück läßt sich aus den Werken jener herausziehen, welches den mitgeteilten an Wohllaut gleichkommt, sie an kunstvollem Satz und reicher Rhythmik aber weit übertrifft.

Unsere Untersuchungen haben gezeigt, daß die Reihe der Kompositionen mit dem Traktate des Zeelandia nichts zu thun hat, sondern eine Sammlung für sich darstellt. Ob der Sammler der Komponist der niederdeutschen mehrstimmigen Gesänge gewesen sein mag, muß dahingestellt bleiben. Deutlich erkennbar ist indes der Einfluß, den die Florentiner und Franzosen ausgeübt haben. Von einer Beeinflußung des Franciscus cæcus de Florentia kann nicht die Rede sein.

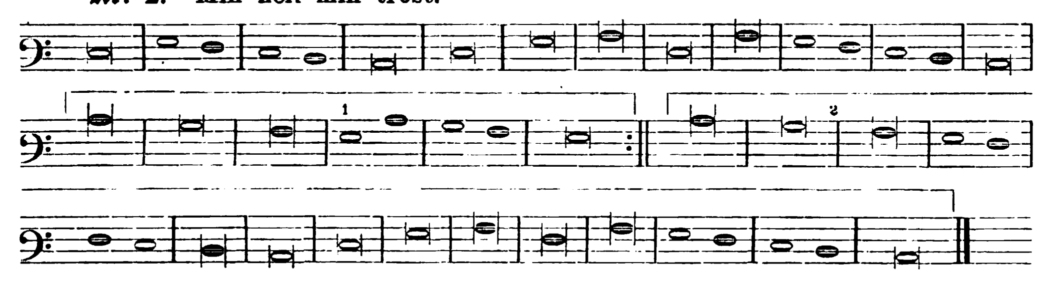


Notenbeispiele:

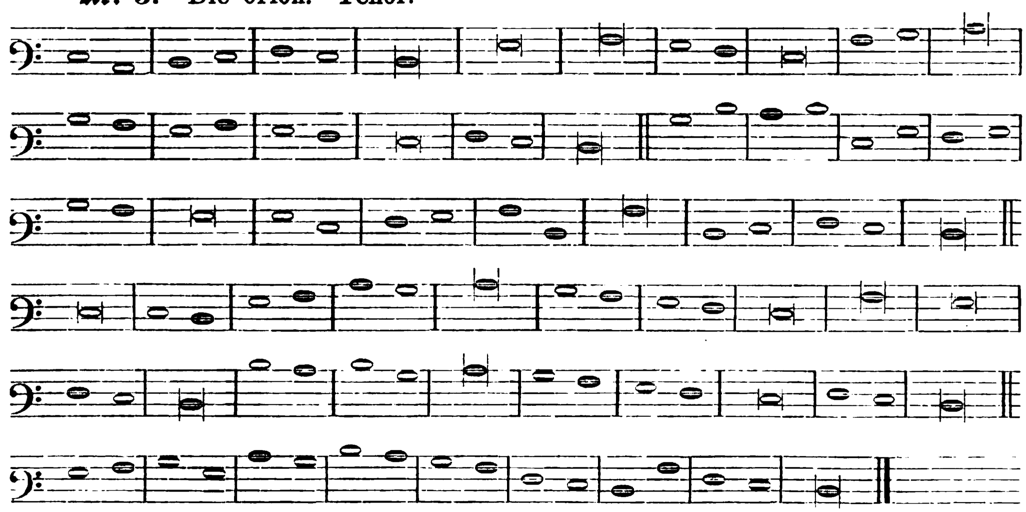
Nr. 1. Je prise altoes gostadecheit.



Nr. 2. Min heil min trost.



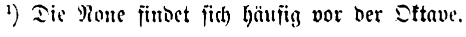
Nr. 3. Die orloff. Tenor.



Nr. 4. Vaer rulve indander huys.



Nr. 5. In vrouden willen.



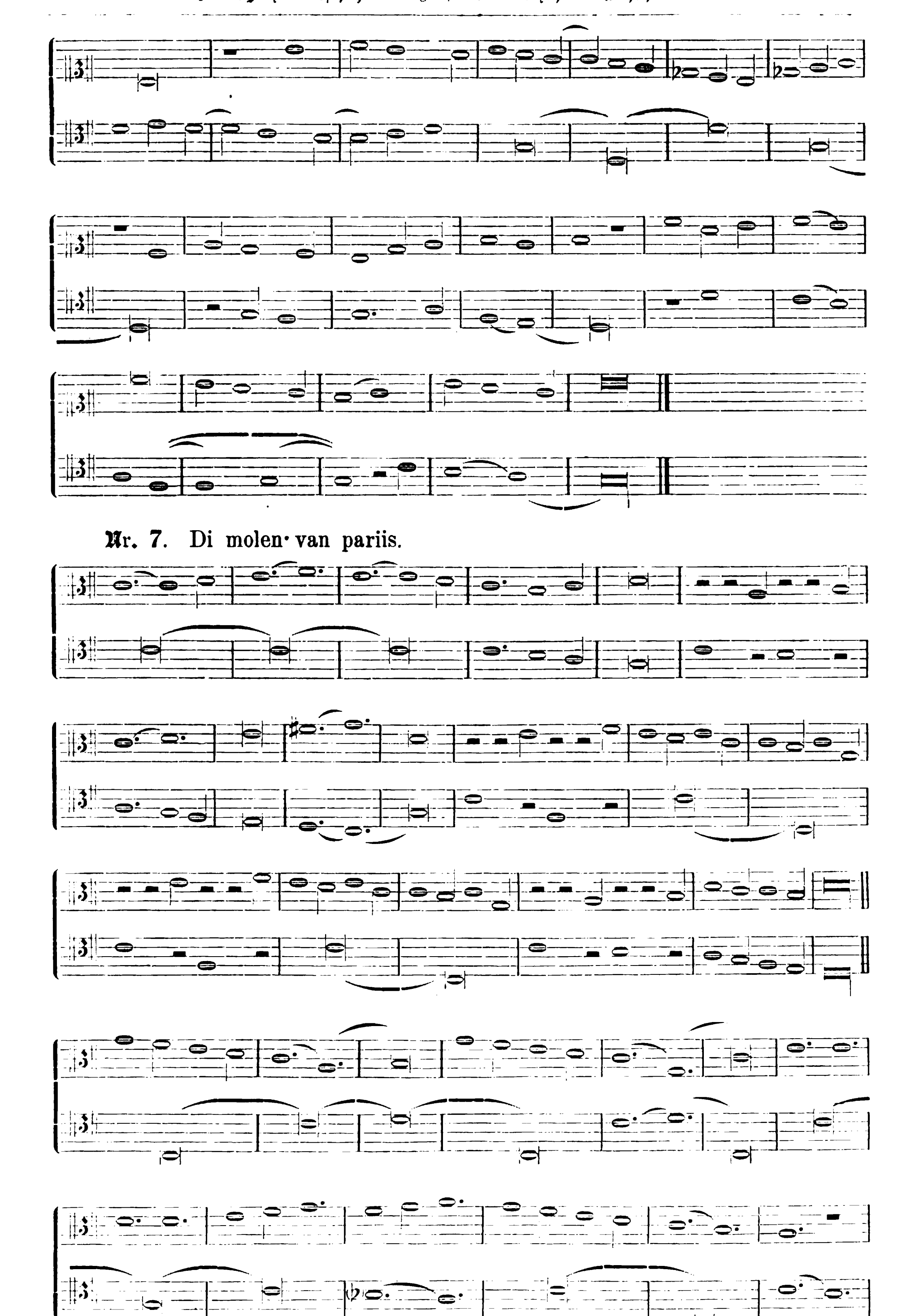
[1]) Die None findet sich häufig vor der Oktave.



[1]) In Ms. fehlt an der Ligatur die cauda nach oben. Die zweite semibrevis, welche alteriert wird, habe ich ihrem Werte gemäß als brevis notiert.

[2]) Man beachte die Nachahmung in den vier folgenden Takten.

[3]) In Ms. brevis.

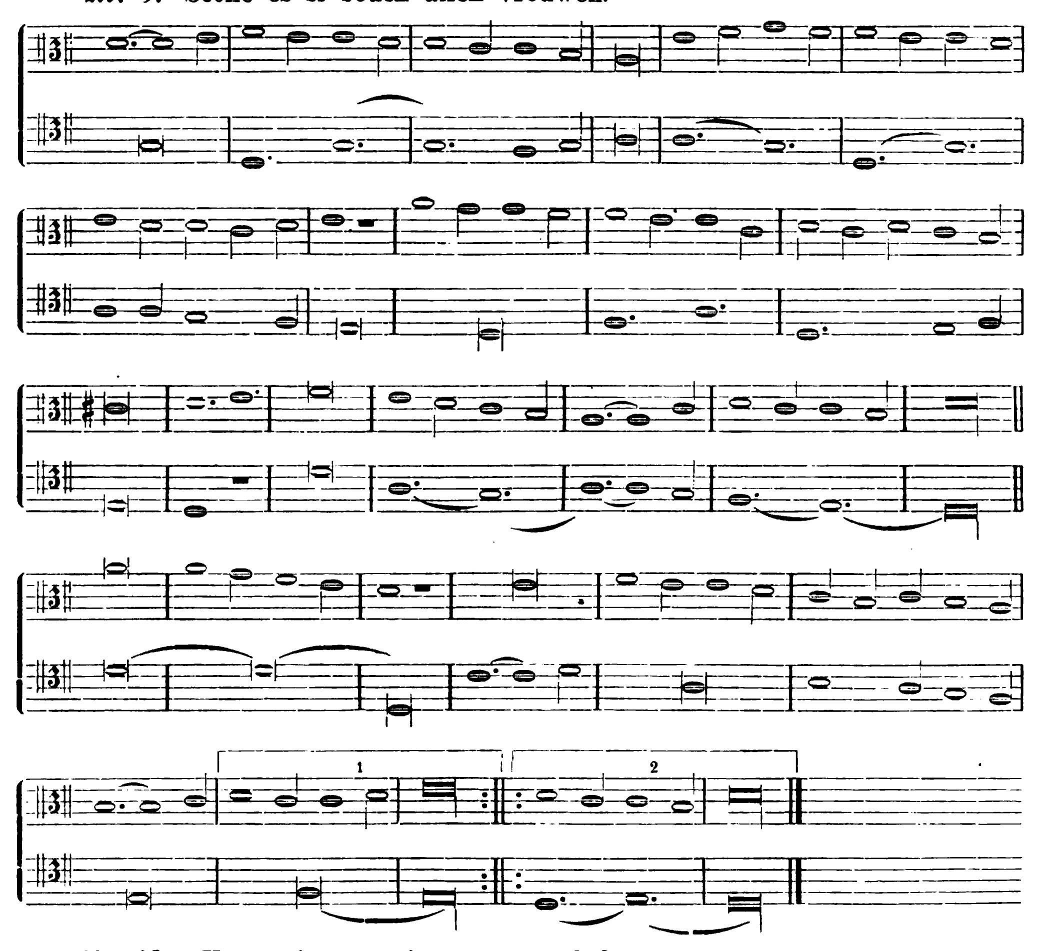

Nr. 7. Di molen van pariis.



Nr. 8. Het dunct mi wesen verre.

[1]) c fehlt in Ms.
[2]) Die brevis steht für die zu alterierende semibrevis des Ms.
[3]) Vielleicht zu coniicieren g.

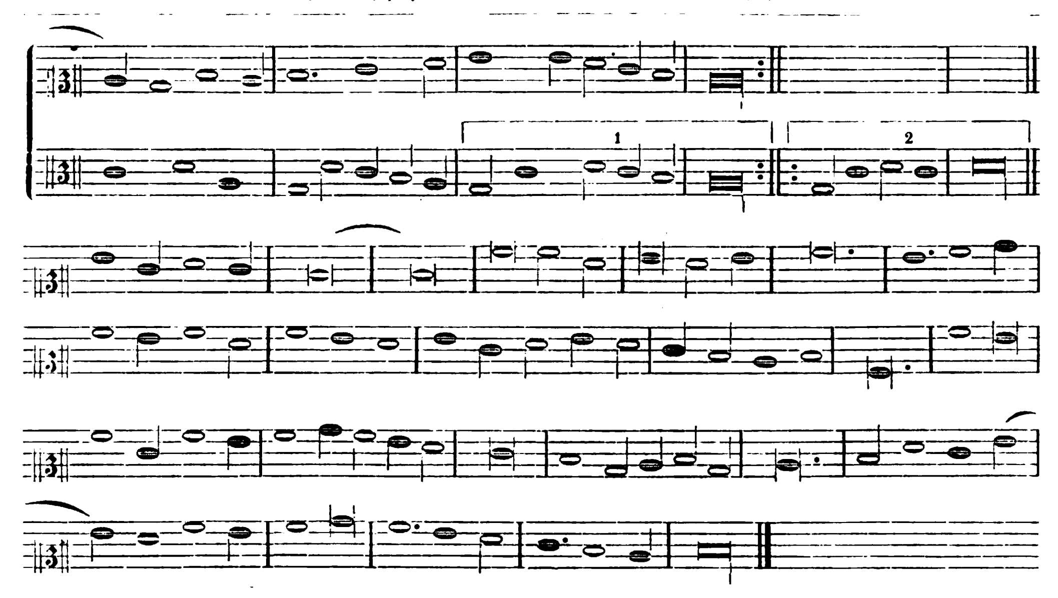
Nr. 9. Scone es si bouen allen vrouwen.



Nr. 10. Voer mi toent si een steen ghelaet.



1) In Ms.

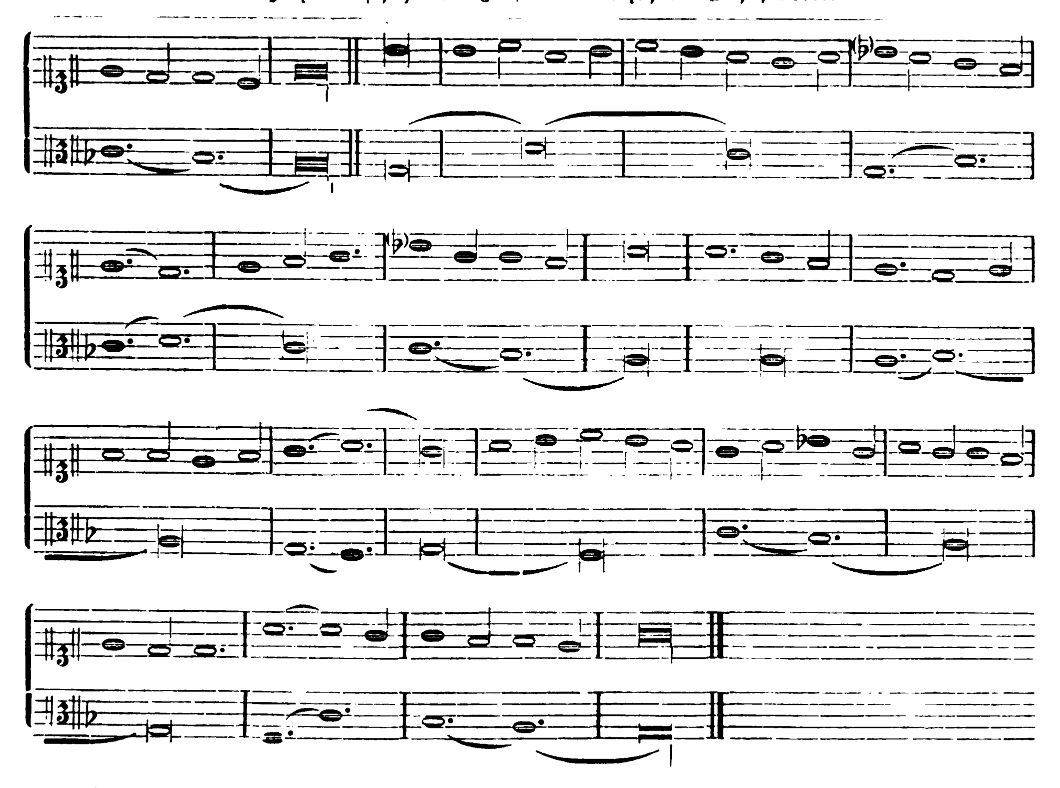


Nr. 11. Een meysken dat te werbe gaet.

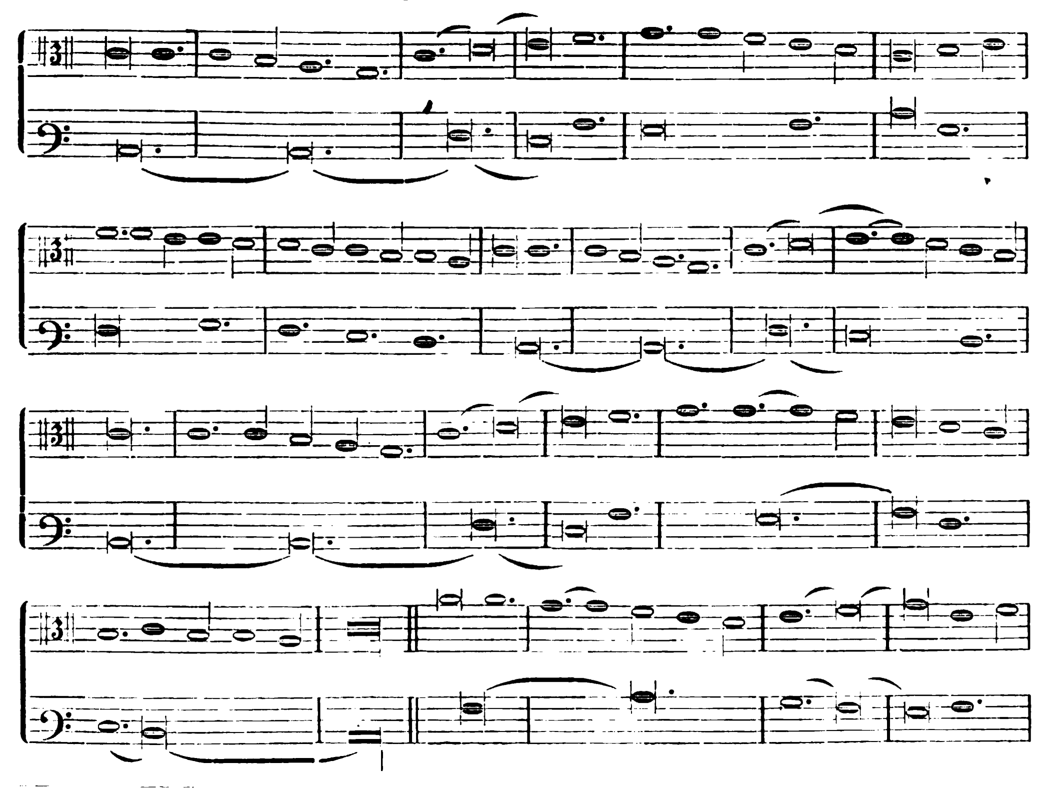




[1]) In Ms. f statt g.



Nr. 12. Ich sach den mey met bloemen[1]) benaen.





[1]) In Ms. bloewen.



Nr. 13. Siint doecht moest arghelist ontsien.

II. Zur Geschichte der Orgelmusik im vierzehnten Jahrhundert.


In dem ersten Bande des Werkes Early English Harmony from the 10th to the 15th century, welches H. E. Wooldridge für die Plain song and Mediaeval Music Society herausgibt, ist neben andern höchst interessanten Denkmälern mehrstimmiger Musik in England ein Handschriftenfragment mitgeteilt, welches für die Geschichte der Instrumentalmusik von weittragender Bedeutung ist. Dasselbe enthält Orgelstücke in Tabulatur aus dem 14. Jahrhundert. Bisher war es nicht gelungen, die Entwicklung der Orgelmusik und ihrer Notation über das fundamentum organizandi des Conrad Paumann vom Jahre 1452 hinaus zurückzuverfolgen. Was besonders England anbetrifft, leugnete die jüngste Forschung[1]) jegliches Vorhandensein von Dokumenten vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie zweifelte, daß die ältere englische Orgelmusik eine im wesentlichen selbständige gewesen sei und sprach ihr die Benutzung „einer der sogenannten deutschen Orgeltabulatur entsprechenden besonderen Schreibweise“ ab. Das Dokument London British Museum Additional M S 28,550 aus dem 14. Jahrhundert lenkt die Forschung in neue Bahnen. Die in Frage kommenden zwei Blätter sind angehängt einem Register der Abtei Robertsbridge in Sussex. Nicht unwichtig erscheint es, die geographische Lage von Sussex zu beachten, um die Einflüsse zu verstehen, welche diese Landschaft in erster Linie und ganz besonders seit der Eroberung Englands durch die Normannen (1066) von Frankreich erfahren hat. Ins Auge zu fassen ist, daß es jenem Teile von Nordfrankreich und Flandern gegenüber liegt, der in der Entwicklung der mehrstimmigen Musik eine hervorragende Rolle gespielt hat. Ich erinnere nur an Stätten wie St. Amand, Amiens, Arras, Cambrai und Tournai. Besonders stark machte sich in Kunst und Litteratur der französische Einfluß seit der Regierung Heinrichs II. geltend[2]) und dauerte bis ins 14. Jahrhundert fort. So zog Isabella von Hennegau, die Gemahlin Eduard III., einen Kreis von französischen Dichtern und Musikern an ihren Hof. Alles, was sich auf Kunst und Litteratur bezog, wird nicht lange gebraucht haben, um jenseits des Kanals bekannt zu werden. Wenn wir nun in dem Fragmente des Britischen Museums Stücke aus dem Roman de Fauvel vorfinden, so wird dasselbe etwa in der Zeit des Romans, das heißt gegen Ende des ersten Viertels des 14. Jahrhunderts zu setzen sein, wogegen sich paläographisch nichts einwenden läßt. Ein weiterer Grund, das Denkmal möglichst weit im 14. Jahrhundert hinaufzurücken, ergibt sich aus der Notation, was später berührt werden wird.

Auf den englischen Ursprung weist nächst dem Fundort das Wort retorn, welches sich für Ritornell findet. Wie schon gesagt, besteht das Fragment aus zwei Blättern, die in Tabulatur sechs Stücke enthalten, von denen das erste und letzte unvollständig sind. Der Satz ist im allgemeinen zweistimmig. Nur ab und zu, namentlich bei Kadenzen und bei Stellen, welche sich dem übrigen gegenüber abheben sollen, z. B. den Ritornellen, tritt eine dritte Stimme hinzu. Die obere Stimme ist in Mensuralnoten aufgezeichnet, die untere mit Hilfe der Reihe der kleinen Buchstaben von a bis g. Die Mensuralnotation ist jene, die wir zuerst bei Petrus de Cruce nachweisen können und die im 13. Jahrhundert in Frankreich und Italien in Gebrauch war. In ersterem Lande scheint sie durch die Ars nova des Philipp de Vitry verdrängt worden zu sein, während sie in Italien besonders durch die Florentiner Schule im 14. Jahrhundert zur höchsten Entwickelung gebracht wurde.

Diese Notation entstammt einer Zeit, in der es noch keine kleinere Notengattung als die semibrevis gab. Selbst kleinere Notenwerte wurden durch dieselbe ausgedrückt. Um nun zu wissen, wieviel solcher semibreves zu einer brevis zusammentraten, wurden die einzelnen brevis-Werte durch Punkte getrennt, die somit gleichsam die Taktstriche vertreten. Nicht gesetzt wurden die Punkte vor Ligaturen und größeren Notengattungen. Zur Unterscheidung der gleichgeschriebenen Notenwerte innerhalb

[1]) Dr. W. Nagel, Geschichte der Musik in England. Straßburg 1894/97.

[2]) Siehe Nagel.

zweier Punkte gab es Regeln, in denen Franzosen und Italiener bezüglich des tempus imperfectum voneinander abwichen.

Für unsere Fragmente ist der gallische modus anzuwenden. Die Regeln finden wir ziemlich eingehend von Marchettus in seinem Pomerium (gegen 1309) erörtert. Während die Notation der rein instrumentalen Stücke der von Marchettus gegebenen Lehre entspricht, zeigen die Intavolaturen den Einfluß der Ars nova des Philipp de Vitry (1319). Wir werden daher die ersteren Sätze als älter anzusehen haben, während wir für die Tabulaturen der Gesangsstücke etwa die Zeit um 1325 ansetzen müssen.

Folgende Beispiele mögen die auf das tempus imperfectum bezüglichen Regeln nach gallischem modus erläutern.

◆ ◆ = ◆. ◆.
◆ ◆ = ◆. ◆ ◆
◆ ◆ ◆ = ◆. ◆ ◆ In unserem Fragment ist
◆ ◆ ◆ = ◆ ◆ ◆. aufzulösen, während die von Marchettus gegebene Lösung in dieser Weise notiert wird ◆ ◆ ◆
· ◆ ◆ ◆ = ◆ ◆ ◆ ◆

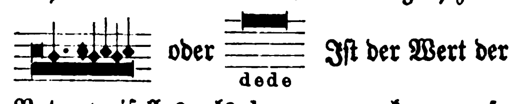
Mehr als vier semibreves vereinigen sich in unserer Handschrift nicht zu einer brevis.

Die mensurierte Stimme der intavolierten Gesangsstücke zeigt dem gegenüber fixe Werte.

◆ = 3 minimae.
◆ = 2 minimae. An Stellen, wo kein Irrtum möglich, auch gleich 3 minimae.
◆ = 1 minima.

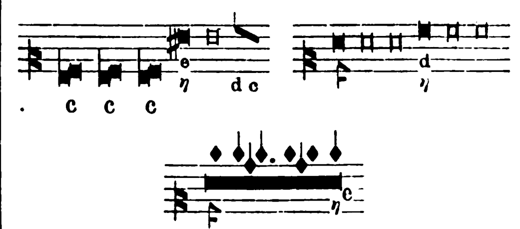
Als neu zu bemerken ist die Imperfektion, welche dieser Notation von Grund aus fremd ist.

Abgesehen von den semibrevis-Werten kommen vor: longa und brevis. Der Körper derselben erfährt oft Dehnungen, wenn in der Gegenstimme gegen den längeren Ton mehrere kleinere Notenwerte erklingen, z. B.



Note zweifellos als longa zu erkennen, so fehlt häufig die cauda.

Die Buchstaben a bis g, mit denen die untere Stimme notiert ist, beziehen sich nicht durchgehends auf eine bestimmte Oktave, sondern können mit Ausnahme von g und a, die der kleinen Oktave angehören, sowohl in der kleinen als auch eingestrichenen Oktave liegen. Die Entscheidung ist aus der Stimmbewegung heraus leicht zu treffen. Wo Zweifel entstehen können, das heißt, wo die Stimme einen Sprung in die höhere Oktave macht, findet sich ein Eta-ähnliches Zeichen. Folgende sind die Stellen, in denen dasselbe gebraucht ist.



Wie die Form des Zeichens zu erklären ist, bleibe dahingestellt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß wir es hier mit einer Verbindung von Pause und jenem Vertikalstrich zu thun haben, der ab und zu den Wert einer brevis abgrenzt. Die Bedeutung der Pause würde hier sein: die tiefere Stimme setzt aus, während eine höhere einsetzt.

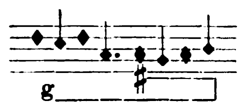
Mittelstimmen werden je nach Bequemlichkeit durch Mensuralnoten oder Buchstaben ausgedrückt.

Während in der Oberstimme Erhöhungen und Erniedrigungen der Töne durch das Vorsetzen von ♯ und b angezeigt werden, kennt die untere Stimme nur Erhöhungen und bezeichnet dieselben dadurch, daß ein dem doppelten Pralltriller ähnliches Zeichen an den Kopf des Buchstabens gesetzt wird. In der Oberstimme kommen vor fis, cis, gis, b und es, in der Unterstimme neben dem b rotundum fis, cis, gis und dis. Der Umfang, der in den Stücken benutzt ist, reicht von c—e". Auf diesen verteilen sich die chromatischen Töne, wie folgt:

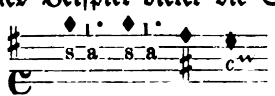
kleine Oktave fis, gis, b,
eingestrichene Oktave cis, es, fis, gis, b,
zweigestrichene Oktave cis.

Die Versetzungszeichen stehen in der mensurierten Stimme nie direkt vor einem zu alterierenden Tone und haben ihre Geltung, bis sie durch das entgegengesetzte Zeichen aufgelöst werden. Die durch Buchstaben ausgedrückten Töne sind nicht mensuriert. Sie erklingen zu den mensurierten Noten, unter denen sie stehen, und halten aus bis zur Auswechselung durch den näch-

sten Buchstaben. Soll ein Ton über den nächsten Buchstaben hinaus erklingen, so wird ein Horizontalstrich bis in Höhe der mensurierten Note gezogen, bis zu welcher der Ton aushalten soll, und zuweilen durch einen vertikalen Strich abgrenzt z. B.



Das Aussetzen der oberen Stimme wird durch Pausen ausgedrückt. Die Unterstimme bedient sich zu demselben Zwecke des Wortes sine oder seines ersten Buchstabens. Ein schönes Beispiel bietet die Stelle



Über der brevis, der Ligatur zweier Noten cum opposita proprietate und über zwei einzelnen semibreves, die zum Werte einer brevis zusammentreten, findet sich hin und wieder ein kleiner Kreis z. B. Ebenso findet sich für die zweizeitige longa beziehungsweise und für die dreizeitige, sowie für die brevis. Diese beiden Schreibweisen scheinen für die verschiedenen Notenwerte dieselbe Bedeutung zu haben und eine Verzierung des Tones oder eine Nuance zu bezeichnen, die vielleicht auf irgend welcher Einrichtung des Instruments beruht. Die Vorlage, von der später die Rede sein wird, zeigt an solchen Stellen durchgehends langgehaltene Töne. Da bei der Uebertragung die weiße Note an die Stelle der gefüllten tritt, so wird umgekehrt die leere Note durch die gefüllte eckige wiedergegeben werden. Die Worte overt und clos beziehen sich auf diejenigen Schlußtakte, welche bei der Wiederholung eines Teils nicht übereinstimmen und entsprechen dem modernen Gebrauch der Bezeichnung mit 1 und 2.

Die Notation zeigt nicht die Unvollkommenheit und Unbeholfenheit eines ersten Versuches, sondern läßt eine vorhergehende längere Entwicklung vermuten, die weit ins 13. Jahrhundert hineinreichen muß. Sie tritt uns mehr denn 100 Jahre später bei Conrad Paumann nur um ein Weniges entwickelter entgegen. Ein Fortschritt ist eigentlich nur darin zu erkennen, daß die Lage der durch Buchstaben ausgedrückten Töne innerhalb der Oktaven bestimmt ist. Die Mensur derselben ist auch jetzt noch nicht angegeben, wenn man von den Fällen absieht, wo die Notenwerte durch übergeschriebene mensurierte rote Noten ausgedrückt sind. Zu erwähnen wäre noch bei Paumann das Streben nach einheitlicher Darstellung der Chromatik. Voraus hat unsere Handschrift vor demselben das Bemühen, auch Pausen der Unterstimme zum Ausdruck zu bringen.

Von den Stücken des Fragments sind die drei ersten rein instrumentaler Natur, die übrigen drei Intavolaturen mehrstimmiger Vokalkompositionen. Die ersteren haben Präambel-Charakter. Sie bestehen aus einer losen Aneinanderreihung weniger Akkorde, deren Oberstimme variiert wird. Zu einer eigentlichen melodischen Entwicklung kommt es nicht, die Stimmbewegung beschränkt sich auf den kleinsten Raum, die Rhythmisierung erscheint als Hauptsache. Als Mittel der Variation kommen im wesentlichen in Betracht die Umspielung durch die benachbarten Töne und die Intervallbrechung. Die Konsonanzen sind die üblichen. Hauptsächlich finden sich Oktave, Quinte und Sexte. Oktav- und Quintparallelen sind sehr häufig. Das dritte Stück besteht fast nur aus Quintenfolgen. Interessant ist auf gutem Taktteil das freie Eintreten der None, die in die Oktave übergeht, überraschend das mehrmalige Vorkommen von übermäßiger Quarte und Quinte. An Dreiklängen findet sich mit Ausnahme weniger Fälle, wo die Terz eines Zusammenklangs verdoppelt ist, nur die Verbindung: Grundton, Quinte, Octave.

Jedes der Stücke besteht aus einer Reihe von 4 bis 5 puncti, welche nur lose durch Ritornelle oder gar nicht mit einander verknüpft sind. Das Wort punctus ist wohl mit Kontrapunkt zu übersetzen. An einen Gattungsnamen Punctus wie Praeambulum ist nicht zu denken. Jeder einzelne Punkt zerfällt in kleinere Perioden von 3 bis 4 Takten, die sich nur zuweilen andeutungsweise entsprechen. Eine Symmetrie des Baues ist noch nicht vorhanden. Der Stil erinnert lebhaft an die spätere Kunst der Virginalisten. Ein Vergleich mit Paumann zeigt die große Überlegenheit desselben in Bezug auf melodische Gestaltungskraft. Um die Anschauung zu unterstützen, gebe ich 2 puncti des zweiten Stückes in Übertragung.

Primus Punctus.[1])

[1]) Die Worte Primus Punctus fehlen im Ms.
[2]) Der Tonbuchstabe des Ms. ist nicht deutlich zu lesen.



Von größerer Bedeutung erweisen sich die intavolierten Gesangsstücke, moteti, von denen sich zwei, nämlich Adesto-Firmissime fidem teneamus und Tribum quam non abhorruit im Roman de Fauvel aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts (Paris,

Bibl. Nat. fonds français 146) nachweisen lassen und uns somit in den Stand setzen, einen Blick in die Werkstatt des Organisten zu thun. Ich gebe die Übertragung des ganzen ersten Stückes mit seiner Vorlage und vom zweiten den Anfang mit Hinzufügung der Tabulatur. In der Vorlage ist an Stelle der weißen Note die schwarze eckige zu denken.

Adesto — Firmissime fidem teneamus — Alleluia.



[1]) (!) [2])

tis pa trem di li ga

tis pa trem di li ga mus

mu si cæ mo du lan

ne di

mus qui nos tan to a mo re di

qui nos tan to a mo re di le

ti bus

ctus

[3])

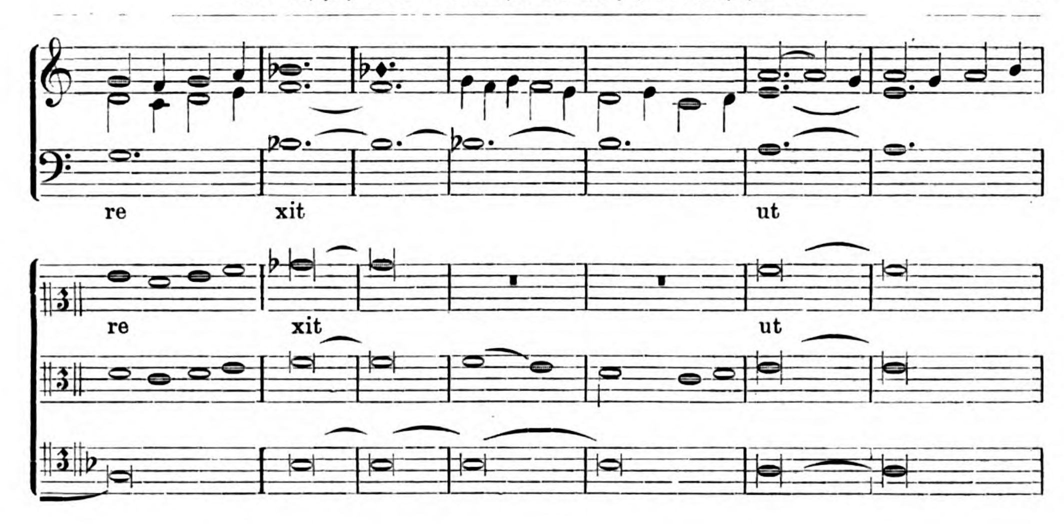
le xit mor ti da tos ad vitam e

xit mor ti da tos ad vitam e

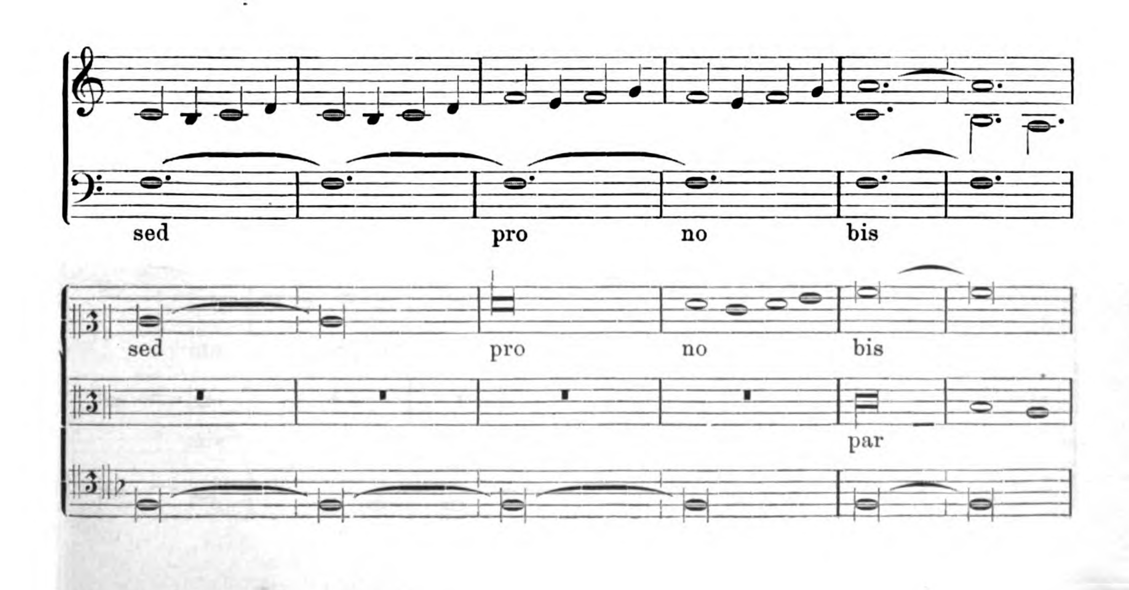
[4])

[1]) Bei der in Klammern geschlossenen Stelle sind die auf Linien notierten Töne eine Terz zu tief aufgeschrieben. Dies zeigt schon ohne Weiteres der Kustode, der als nächsten Ton f angiebt.
[2]) In der Handschrift steht a. g und a sehen sich im Ms. zum Verwechseln ähnlich.
[3]) Im Ms. a. [4]) Im Ms. h.

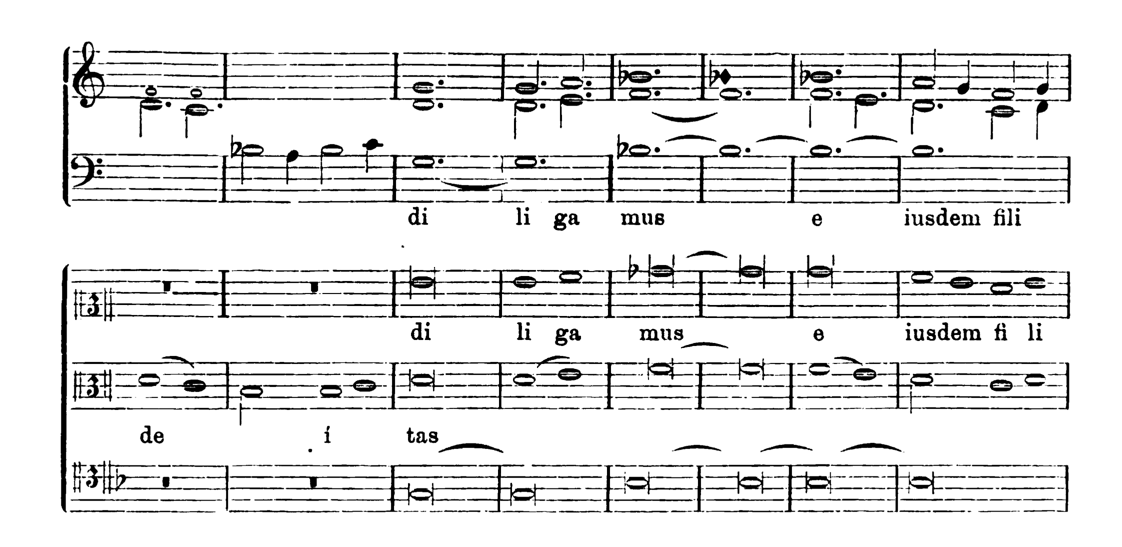


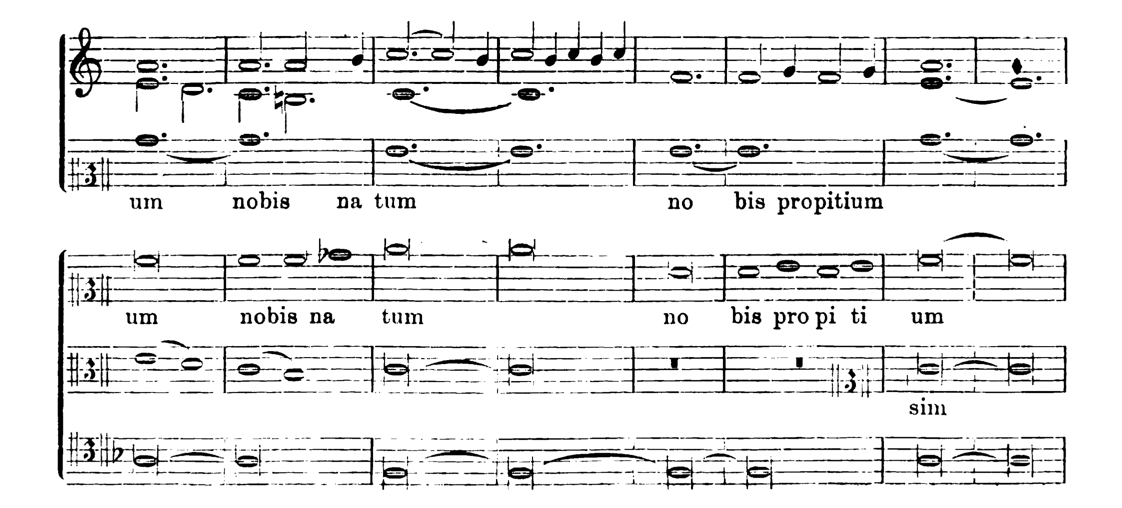

re
xit
ut
re
xit
ut


pro prio nato non parce ret
pro pri o na to non par ce ret


sed pro no bis
sed pro no bis
par


hunc morti trade ret
hunc morti tra de ret
splen dor i ma


di li ga mus e iusdem fili
di li ga mus e iusdem fi li
de i tas


um nobis na tum no bis propitium
um nobis na tum no bis pro pi ti um
sim

qui

Qui

plex

in for ma de i fuis

in for ma de i cum fu is

1)

in per so

set ut que for mam ser vi acce

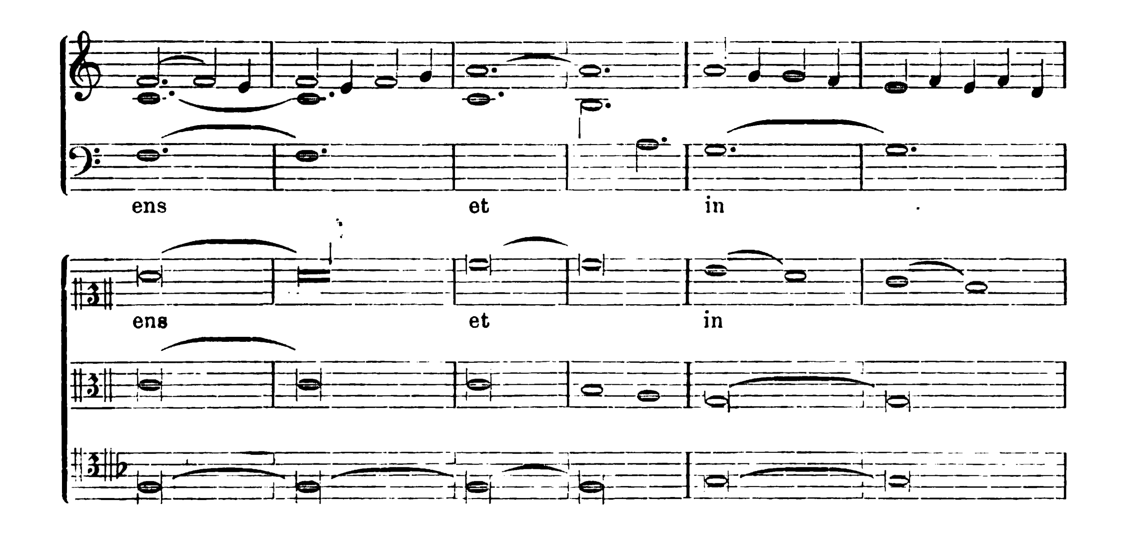
set ut que formam ser vi ac ce pis set

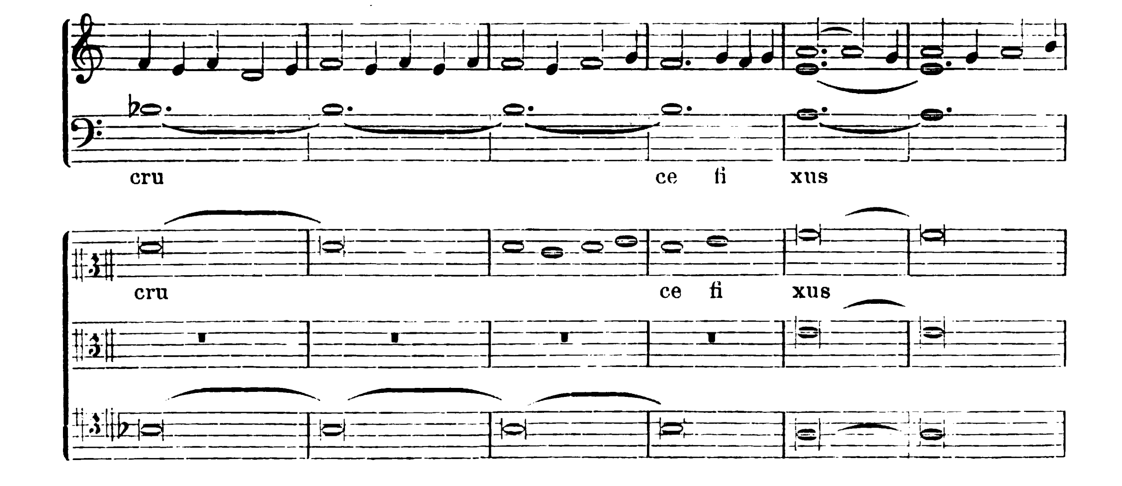
nis tri bus

[1]) Der Schlüssel fehlt im Ms.




pisset
hic
factus
est pa
tri obedi
Hic
factus
est pa
tri o be di-


ens
et
in
ens
et
in


cru
ce fi
xus
cru
ce fi
xus

ac mo ri

ac mo ri

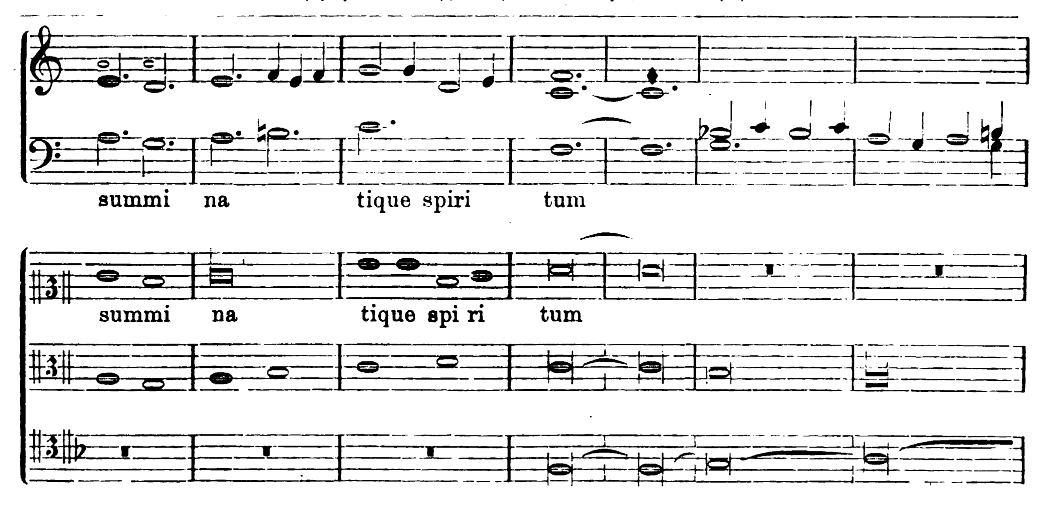
ens

ens

di ligamus sanctum paraclitum pa tris

di li gamus sanctum pa ra cli tum pa tris




summi na tique spiri tum
summi na tique spi ri tum

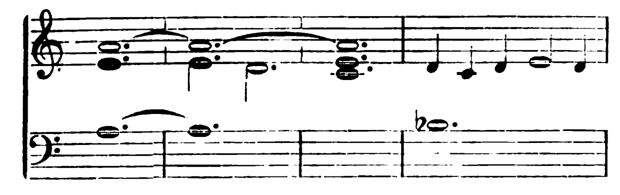

cu ius su mus gratia regna ti un ctione cu
cu ius su mus gra ti a regna ti un cti o nes cu


ius et si gna ti
ius et si gna ti

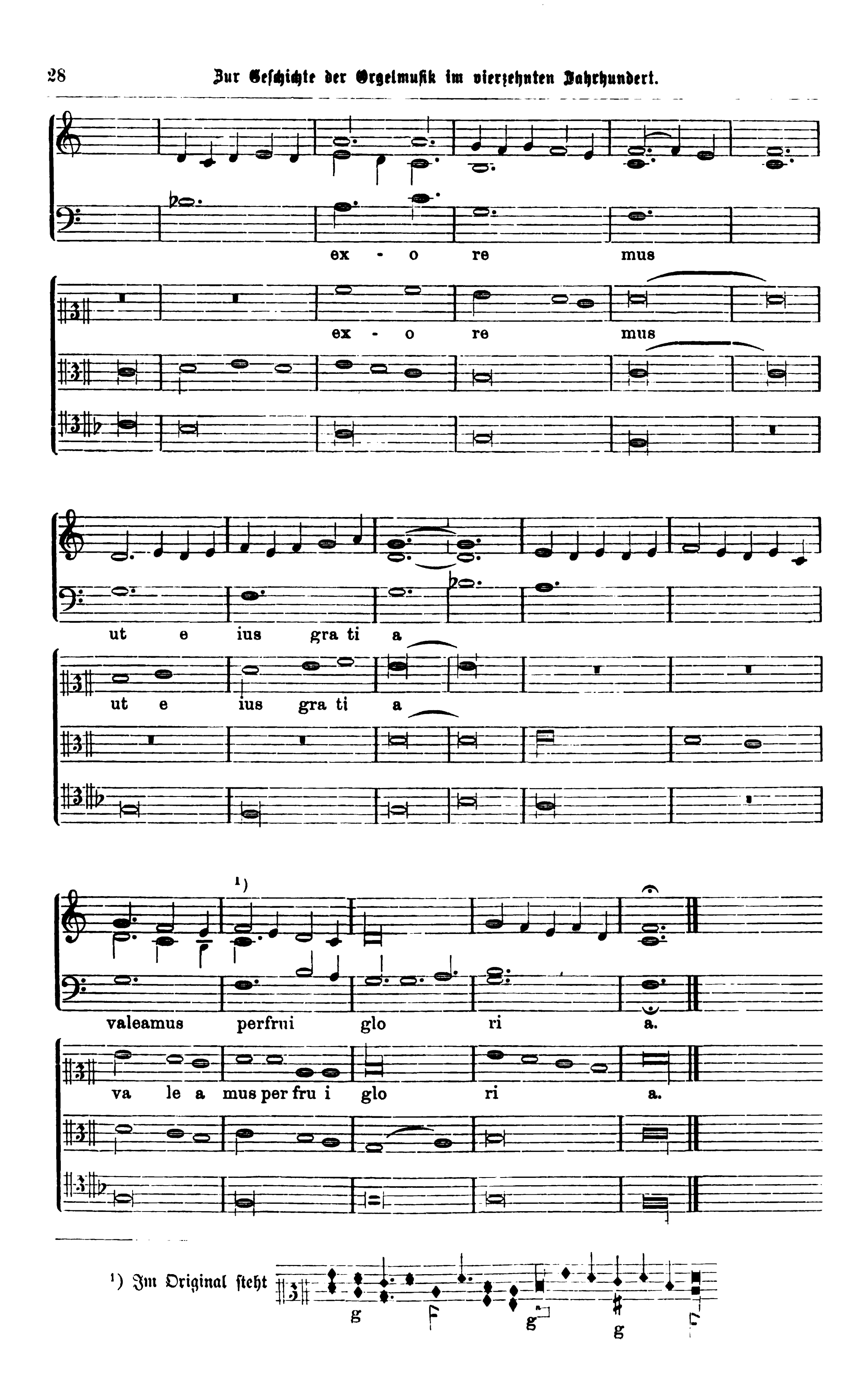




[1]) An dieser Stelle leidet der modus: Vielleicht ist zu coniicieren






ex - o re mus
ex - o re mus
ut e ius gra ti a
ut e ius gra ti a
1)
valeamus perfrui glo ri a.
va le a mus per fru i glo ri a.
¹) Im Original steht
g
g
g

Tribum quam non abhorruit — Merito hæc patimur — Quoniam secta latronum.

g d c g

Tri bum quam non abhor ruit

Tri bum quam non ab hor ru it

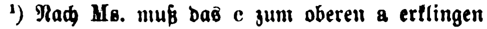
d a g a c a

in de center ascende

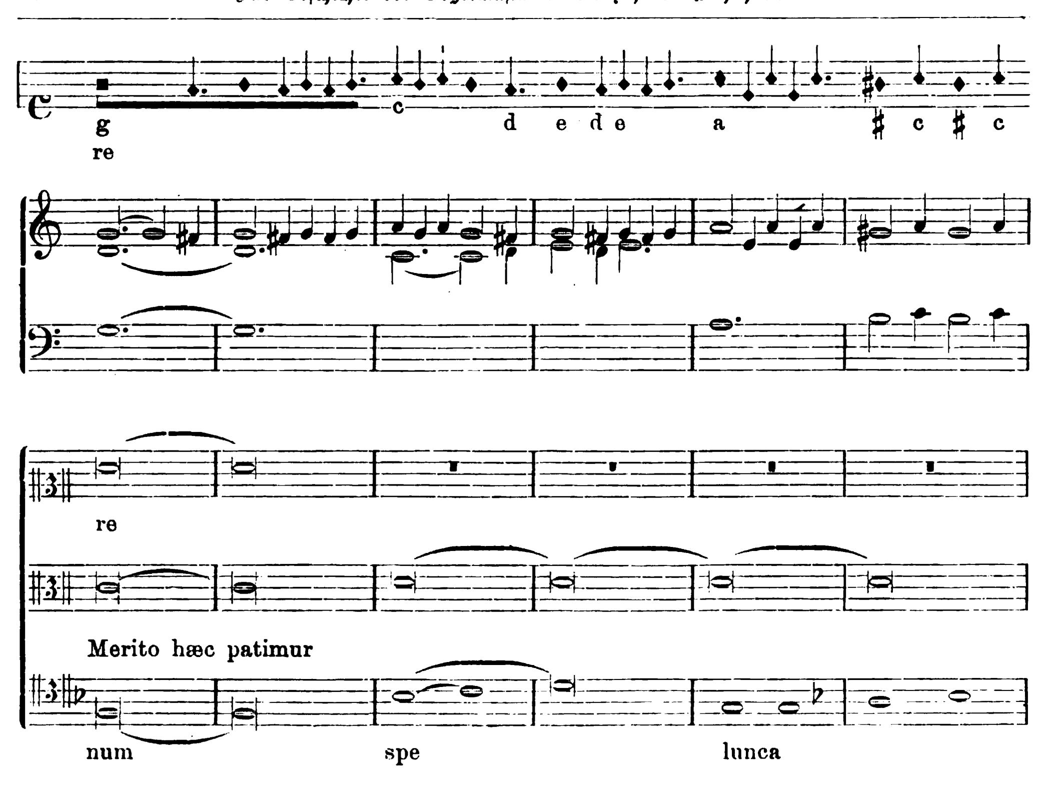
1)

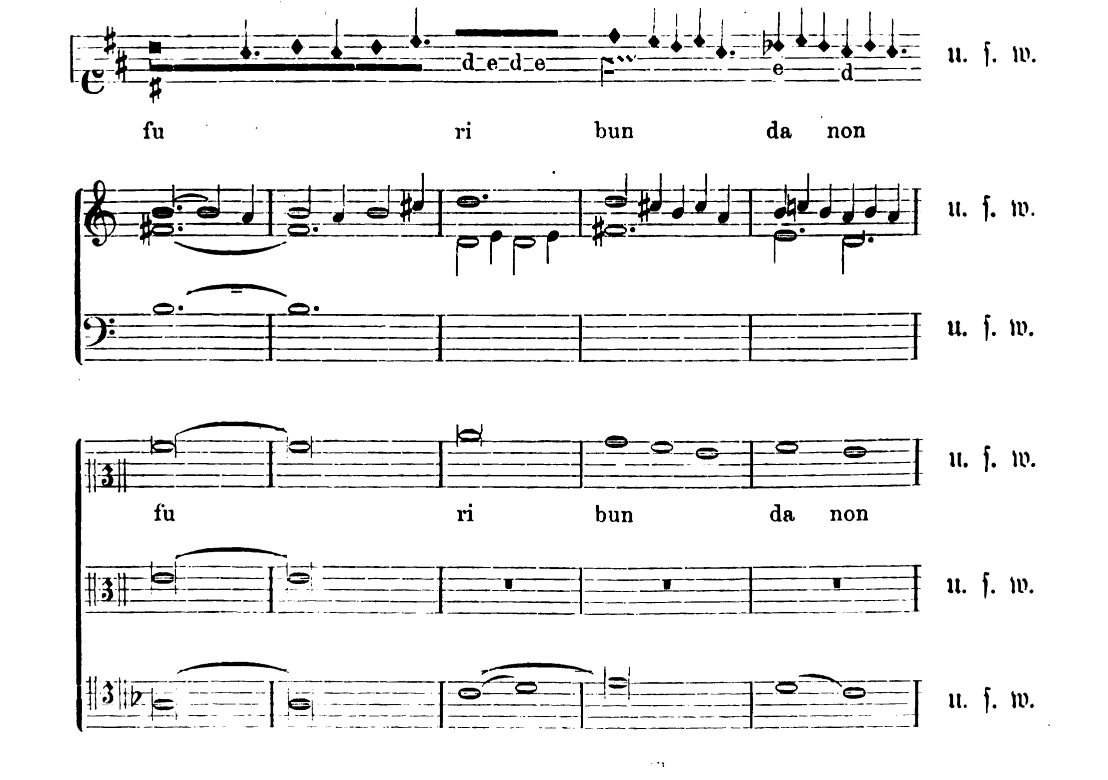
in de cen ter as cen de

Quo ni am se cta la tro



1) Nach Ms. muß das c zum oberen a erklingen


g
c
d e d e a
♯ c ♯ c
re
re
Merito hæc patimur
num
spe
lunca


d e d e
e d
fu
ri
bun
da
non
u. s. w.
u. s. w.
u. s. w.
fu
ri
bun
da
non
u. s. w.
u. s. w.
u. s. w.

Wir begegnen hier demselben Streben, längere Notenwerte mit Zuhilfenahme der benachbarten Töne in kleinere zu zerlegen und straffer zu rhythmisieren. Ganz besonders geben die in der Vorlage am Schluß kleiner Perioden stehenden longae dem Organisten Gelegenheit zu trillerartigen Verzierungen. Wo in der Vorlage eine Stimme allein ertönt, setzt der Intavolator nicht selten eine andere hinzu, welche er geschickt in die später eintretende des Originals überzuführen weiß. An zwei Stellen des Stückes Adesto überspringt er mehrere Takte der Vorlage, vielleicht um die Stimmen im Fluß zu erhalten. Doch sind diese Stellen nicht über jeden Zweifel erhaben, da besonders bei der zweiten der modus erheblich gestört wird, so daß die Vermutung einer Auslassung nicht ohne weiteres abzuweisen ist, wenn auch zugegeben werden muß, daß im Anfange des 14. Jahrhunderts die Moduslehre bereits in Verfall geraten war. Hin und wieder sehen wir den Organisten auch Änderungen vornehmen und zum Beispiel andere Konsonanzen wählen, um den Satz wohlklingender zu gestalten. Bezüglich der Chromatik hält er sich, abgesehen von einigen kleinen Abweichungen, welche teilweise durch Benutzung der benachbarten Töne bedingt sind, streng an die Vorlage. Ganz besonders läßt sich dies nachprüfen bei dem zweiten Stücke, welches bei der Intavolatur um einen Ganzton höher transponiert worden ist. Der Grund hierfür läßt sich nicht erkennen; denn das Original überschreitet weder den Umfang, den die andern Stücke benutzen, noch gebraucht es andere alterierte Töne. Betont werden muß, daß dies das älteste Beispiel der Transposition eines ganzen Satzes ist. Die Versetzung einer einzelnen Melodie ist ja, wenn auch nur in der Theorie, bis ins Altertum zu verfolgen.

Das dritte mit einem Text versehene Stück Flos vernalis ist nur bruchstückweise erhalten. Dasselbe ist abweichend nach dem italienischen modus aufzulösen und interessiert besonders wegen des Wechsels der Prolation. Hinsichtlich der Zusammenklänge ist der Gebrauch der frei eintretenden Septime zu bemerken.

Fassen wir zum Schluß die Hauptergebnisse unserer Untersuchung zusammen, so sind es folgende: England hat im Anfange des 14. Jahrhunderts bereits eine der Tabulatur Paumanns entsprechende ausgebildete Orgelnotation besessen und hat sich beim Orgelspiel sowohl rein instrumentaler Kompositionen als auch Intavolaturen mehrstimmiger Gesänge bedient. Seine Kunst steht unter dem Einflusse der Franzosen.

Vielleicht ist es einer planmäßigen Durchforschung aller englischen Bibliotheken vorbehalten, mehr Dokumente an das Licht zu fördern und die Periode vor unserm Fragment als auch nach demselben bis zu den Virginalisten zu klären. Das eine geht schon klar aus unserm Denkmal hervor, daß der Stil der Virginalisten in der Orgelmusik wurzelt.

Berlin.

Dr. Johannes Wolf.

Die Gründung des Cäcilienvereins vor 30 Jahren.



Der Unterzeichnete hat in Nr. 19 der Musica sacra von 1897 in einer kurzen Skizze über den Katholikentag in Landshut, bei welchem sich auch die Vorstandschaft des Cäcilienvereins eingefunden hatte, den Gedanken ausgesprochen: „Seit 30 Jahren ist eine neue Generation herangewachsen, welche meistenteils nur vom Hörensagen über die Gründung des allgemeinen Cäcilienvereins unbestimmte und, wie man sich öfters überzeugen kann, bereits fabelhafte, ja unrichtige Vorstellungen hat. Es dürfte an der Zeit sein, die ersten öffentlichen Schritte in dieser Angelegenheit wieder ins Gedächtnis zurückzurufen und daran zu er-

innern, wie es gekommen ist, daß der Cäcilienverein sich vor 29 Jahren von den deutschen Katholikentagen gleichsam losgetrennt und selbständig eingerichtet hat.

Nachfolgende Zeilen sollen diesem Zwecke dienen und quellenmäßig die Vorgänge schildern, die der verstorbene Gründer des Vereins in den „Fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik" im Jahre 1868 mitgeteilt hat, besonders da der genannte Jahrgang des gegenwärtigen Vereinsorgans seit langer Zeit im Buchhandel vollständig fehlt.

Obwohl der unvergeßliche † Dr. Anton Walter im Lebensbilde, das er (1889, F. Pustet in Regensburg) von Dr. Franz Witt, Gründer und erstem Generalpräses des Cäcilienvereins entworfen hat, in ziemlich ausführlicher Weise (besonders S. 45—70 im Kapitel „Gründung und Konstituierung des Vereins") über die Vorgänge von 1866 bis 1868 spricht, so lag es doch nicht im Plane seiner Monographie, in die Einzelheiten einzugehen; überdies besitzen viele Leser des kirchenmusikalischen Jahrbuches — mit Bedauern kann diese Thatsache konstatiert werden — das Dr. Walter'sche Buch überhaupt nicht, oder sie haben es noch nicht gelesen. Die Sache ist außerdem so interessant und lehrreich, daß auch jene unserer verehrlichen Leser, welche das Buch von Dr. Walter und die ersten Jahrgänge der „Fl. Bl. für kath. K.-M." kennen, eine wiederholte Darstellung mit dem horazischen „repetita placebit" entschuldigen werden; denn, was vor 30 Jahren über Reform der Kirchenmusik und über die Sammlung der Kräfte gesprochen und geschrieben worden ist, hat bis zum heutigen Tage sich voll bewährt und darf niemals außer acht gelassen werden, wenn man diesen wichtigen Zweig der katholischen Liturgie mit Erfolg zu einem fruchtbringenden Baum heranziehen will.

Am 1. Januar 1866 trat Witt, der bereits 1865 die Aufsehen erregende Broschüre „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern" hatte erscheinen lassen und sowohl in Oberhoffer's „Cäcilia" als auch in politischen Blättern durch einzelne Artikel für Besserung skandalöser Zustände eingetreten war, mit einer eigenen Zeitschrift auf den Plan. Dieselbe war betitelt: „Fliegende Blätter für kath. K.-M., herausgegeben für Deutschlands Volksschullehrer, sowie für Chorregenten, Organisten und Freunde der Musik, unter Mitwirkung mehrerer Musiker." Der erste Jahrgang umfaßte sechs Nummern mit ebensovielen Musikbeilagen und kostete einen Gulden; Druck und Verlag dieser Zeitschrift ist seit 32 Jahren bei Fr. Pustet in Regensburg geblieben.

Dr. Witt begnügte sich aber nicht damit, durch die Presse allein thätig zu sein; er begab sich im September 1867 zur 18. Generalversammlung der deutschen Katholiken nach Innsbruck[1]) und hielt in

[1]) In „Fl. Bl. für k. K.-M." 1867, S. 46 hatte er seine Leser mit folgenden Worten vorbereitet: „Es wäre gewiß sehr wünschenswert, wenn einmal eine größere Beratung aller gleichgesinnten und die Reform der Kirchenmusik anstrebenden Männer stattfinden könnte. Eine solche Gelegenheit böte die nächste Generalversammlung der katholischen Vereine zu Innsbruck, welche, (wie ich eben lese) am 9. bis 12. September dieses Jahres stattfinden soll. Für uns Süddeutsche ist diese Stadt besonders gut gelegen, die großartige Natur lohnt die Reise, Wohnung und Lebensbedürfnisse werden dort wahrscheinlich nicht übermäßig teuer werden 2c. 2c., so daß eine größere Beteiligung von Musikverständigen, Lehrern und Chorregenten, besonders auch von Landchorregenten möglich würde. Warum bisher besagte Generalversammlungen für die Kirchenmusik wenig leisteten, liegt teils an der geringen Beteiligung, indem alles zu den Ausschüssen für Presse 2c. sich drängte, teils daran, daß man die Musik immer dem Ausschusse für Kunst im allgemeinen zuwies. Aber Architektur 2c. und Musik liegen weit genug auseinander, um besondere Ausschüsse und Beratungen zu rechtfertigen. Wenn wir zahlreich genug erscheinen, so wird die Bildung eines eigenen Ausschusses 2c. 2c. keinerlei Widerstand und Bedenken erregen können. Die Hauptfragen, welche uns vorliegen werden, sind folgende zwei: 1) Worin soll die Reform der Kirchenmusik bestehen? 2) Welche Mittel sind dazu dienlich? Es soll ein großer Verein für Kirchenmusik gebildet werden, der ganz Deutschland umfaßt; ferners Diözesan-Vereine (wenn möglich), dann kleinere Konferenzbezirke. Es soll an alle Bischöfe Deutschlands die Bitte gestellt werden, es möchte in den Knabenseminarien schon Choralunterricht erteilt, mit den leichteren Gesängen angefangen und der Unterricht so fortgeführt werden, daß die Geistlichen nicht bloß ihre Präfationen 2c., sondern auch Hymnen, Antiphonen 2c. singen können; denn es ist liturgische Vorschrift, daß sie selbe anstimmen können. Deshalb soll an jedem bischöflichen Seminar ein tüchtiger Lehrer angestellt werden 2c. Kurz alle die Fragen über Choral, Volksgesang, Orgeln, Orgelprüfungen, Glocken, über das Harmonium, über Palestrina- und modernen Stil, über die verschiedenen Gottesdienste und Andachten, über Bezahlung der Organisten, über den Verkauf und Verlag von guten Musikalien, über Honorare 2c. sind diskutierbar. An Stoff fehlt es nicht. Es wäre sicher gut, wenn solche Herren, welche Anträge bringen oder Vor-

der zweiten öffentlichen Versammlung nachfolgende, mit großem Beifall aufgenommene und „mit der Glut der Überzeugung und des Schmerzes" vorgetragene Rede:

Hochwürdigste Herren Bischöfe, hochansehnliche Versammlung!

Ein Zweig des kirchlichen Lebens ist auf den bisherigen Generalversammlungen der katholischen Vereine in den öffentlichen Versammlungen unbesprochen geblieben, der doch von großer Wichtigkeit ist, die katholische Kirchenmusik. Der belgische Katholiken-Kongreß dagegen hat die Kirchenmusik nicht bloß in Erörterung gezogen, er hat auch einen permanenten Ausschuß niedergesetzt, der die ganze kirchliche Gesetzgebung in diesem Punkte — in einem eigenen Werke niedergelegt hat und für die Aufrechthaltung und praktische Durchführung dieser kirchlichen Gesetzgebung auf jede Weise thätig ist. Gestatten Sie daher auch mir, zum erstenmale Ihre Aufmerksamkeit auf diesen Zweig des kirchlichen Lebens hinzulenken, der dieselbe so sehr verdient. Vielleicht vermag ich Ihnen Interesse dafür einzuflößen, und dann ist mein ganzer Zweck erreicht. Fürchten Sie nicht, daß ich Sie von Kontrapunkt und Harmonielehre unterhalten werde; die gebrauche ich anderswo; ich werde den Gegenstand von allgemein menschlicher Seite auffassen.

Die Geschichte bezeugt uns, daß schon die ältesten Völker die Wichtigkeit der Musik als eines vorzüglichen Mittels allgemeiner und insbesondere religiöser Bildung richtig verstanden. Sie sagten, Orpheus habe selbst die Steine lebendig gemacht, d. h. die Musik habe Menschen, roh und hart wie Fels, gebildeter und gesitteter gemacht. Und die Diener und Hofschranzen Sauls wußten, daß die Musik, besonders die heilige Musik, die süßgeheimnisvolle Gewalt in sich trage, den Geist des Wahnsinnes, des Trübsinnes, der Gottentfremdung zu bannen, den gottentfremdeten Saul Gott wieder näher zu bringen, sein Herz sanfteren und heiligeren Gefühlen zugänglicher zu machen. Und was die Tonkunst damals vermochte, das kann sie heute noch. David suchte besonders durch heilige Gesänge seinem Volke Ehrfurcht und Liebe gegen Gott einzuflößen, er erzog das Volk für Gott durch heilige Musik. Der heilige Ambrosius hielt den Kirchengesang für wichtig genug, um ihm einen Teil seiner Sorgen, seiner Zeit, seiner Anstrengungen zu widmen. Und ein heiliger Papst Gregor der Große, dieses leuchtende Vorbild aller Seelenhirten, glaubte seine Zeit und Mühe nicht umsonst aufgewendet zu haben, wenn er selbst — Knaben im Kirchengesange unterrichtete. Schließe ich daraus mit Unrecht — daß, was einem Ambrosius und Gregor dem Großen wichtig erschien, wohl auch unser Interesse in Anspruch nehmen dürfe? Und, meine Herren, vergessen wir nie, was sich als Resultat der Geschichte des 16. Jahrhunderts in diesem Betreffe ergibt, und was schon damals erkannt und ausgesprochen wurde: das Volk, der gemeine Mann hat sich im 16. Jahrhundert ins Luthertum hineingesungen! Die Musik, der Kirchengesang wurde das Mittel, dem Volke die neue Lehre geläufig zu machen, die Lehre „von des Papsten und Türken-Mord", die Lehre vom „Papsten als Antichrist". Aus den Erfolgen ihrer Gegner lernten die Katholiken. Zeugen dessen sind die mannigfachen Bestrebungen der Katholiken jener Zeit, ihre Gegner auch auf diesem Gebiete zu schlagen.

Es kann nicht in Zweifel gezogen werden, daß es eine aufregende, leidenschaftliche und eine besänftigende, beruhigende, eine reine und eine sinnliche, eine caste und eine wollüstige, eine entnervende, verweichlichende und eine stählende, eine himmlische und eine teuflische Musik gibt, und — verhehlen wir es uns nicht! — eine kirchliche und eine sehr unkirchliche, eine sittliche, aber auch eine sehr unsittliche Kirchenmusik in unseren Tagen gibt. Meine Herren! Die Kirche ist die Bildungsschule des gemeinen Mannes in der Kunst. Wenn sie im Theater schlechte Musik machen, so kann ich wegbleiben. Wenn aber die Kirchenmusik trivial und gemein ist, so bin ich moralisch genötigt, sie in mich aufzunehmen, weil ich als Katholik in die Kirche gehen muß. Wie eine gute Kirchenmusik die Menschen zu guten und heiligen Gedanken und Gefühlen erheben kann, so kann und muß eine gemeine und triviale Kirchenmusik zum Gemeinen und Trivialen herabziehen. Denn — das ist mein Beweis: Die Musik hat ihre Sprache, ja die Musik ist potenzierte Sprache. Die Musik spricht zu den Herzen. Wenn also die Musik sinnlich, gemein und unsittlich ist, so wirkt sie wie gemeine, sinnliche und unsittliche Rede, ja sie wirkt noch intensiver wegen der ihr innewohnenden Fähigkeit, ins Innerste des Menschen einzudringen; sie

schläge machen wollten, und doch zu erscheinen verhindert sind, selbe gut formuliert und kurz begründet, mir einsenden wollten. Ich würde sie dann, deren Richtigkeit selbstverständlich vorausgesetzt, nach Kräften vertreten, da ich, wenn Gott mir Gesundheit verleiht, sicher am Platze sein und keine Mühe sparen werde."

wirkt auch gefährlicher; denn bei einer unsittlichen Rede fasse ich augenblicklich ihr Verderbliches, sie erweckt in mir Abscheu; die unsittliche Musik aber tritt immer verhüllt auf und wird eben darum nicht so schnell erkannt. Was soll es aber — das hat man schon oft und mit Recht gefragt, in der Wirkung für ein Unterschied, was soll es besser sein, ob ich jemanden Arsenik reiche mit seinem Wissen, oder ohne sein Wissen? Man hat gefragt: Was hilft es, daß die Prediger die Menschen zur Selbstverleugnung, zum Starkmute rc. ermahnen, wenn die nach der Predigt ertönende Kirchen-Musik die gerade entgegengesetzte Sprache führt und verdirbt, was der Prediger etwa gut gemacht hat? Man kann nicht einwenden: Viele Leute werden von der gewöhnlichen Kirchen-Musik sehr erbaut und zur Andacht gestimmt. Wenn die Menschen bei trivialer und schlechter Kirchen-Musik andächtig sind, so sind sie es trotz der Kirchen-Musik, nicht durch dieselbe, wie es denn auch Menschen gibt, die trotz großer Gefahren ihr Herz rein bewahren. Nein, meine Herren! das Triviale und Gemeine kann sich ins Herz einschmeicheln, aber es kann niemanden, gar niemanden in Wahrheit erbauen, d. h. zum Himmlischen, zu Gott erheben. Die Kirchen-Musik gehört zum Gottesdienste: es wird aber Gott wahrlich schlecht gedient durch Trivialitäten und Gemeinheiten.

Meine Herren! Ich gehöre nicht zu jenen, welche schon Ach und Weh schreien, wenn nur ein lauter, ein fröhlicher Ton in der Kirche erschallt; auch nicht zu jenen, die da wollen, es solle alles über Nacht geändert werden. Allein daß es besser werden soll und muß, ist ein von fast allen Verständigen tief gefühltes Bedürfnis. Denn es ist so weit gekommen, daß ein Gegner der Kirche gesagt hat: Eine Kirche, welche solche Musik duldet und keine gute, aus tiefster Glaubensüberzeugung kommende Kirchen-Musik sich zu schaffen imstande ist, muß altersschwach, muß ein überwundener Standpunkt sein. Und ein Komponist, dessen Werke weithin Verbreitung gefunden haben, hat es mir auf meine Vorstellungen hin eingestanden: Es ist wahr, ich komponiere unliturgisch, unkirchlich, meinetwegen trivial, aber nur, weil man eben unliturgisch, unkirchlich, trivial musiziert. Meine Herren! Wenn die Kirchenmusik das Recht haben soll, trivial zu sein, warum sollen es nicht auch die Zuhörer sein dürfen? Wenn die Kirchenmusik theatralisch sein darf, wie sie es vielfach ist, warum hält man sich auf, daß die Zuhörer sich betragen, als wären sie im Theater? Wenn die Kirchenkompositionen der meisten modernen Meister einzelne rituelle Handlungen, wie sie vorgeschrieben sind, stören, hindern, teilweise sogar unmöglich machen dürfen, was hat man für ein Recht sich zu beklagen, daß die ganze liturgische Zeremonie für ein äußerliches Schaustück erklärt wird?

Meine Herren! Sie werden mir vielleicht sagen: Nun ja, ihr Musiker, ihr Künstler von Fach, wenn die Kirchenmusik so wichtig ist, wenn sie vielfach in einem so unvollkommenen Zustande sich befindet, was wir euch zugeben wollen, warum ändert ihr das nicht? Meine Herren! Es ist ein weit verbreiteter Irrtum, als könnten nur die Sachverständigen zur Reform der Kirchenmusik beitragen. Muß denn, um eine Schlacht zu gewinnen, ein jeder ein Feldherr oder auch nur ein Offizier sein? Das ist eben bisher der große Übelstand gewesen, daß die nicht unbedeutende Anzahl von Fachmännern, die auf eine Reform der Kirchenmusik dringen, allein gelassen wurden und darum ihre Kräfte zersplitterten. Nur ein gemeinsames Zusammenwirken kann Großes vollbringen. Ich bitte Sie daher recht dringend, mir Glauben zu schenken, wenn ich Ihnen zurufe: Jeder, auch der Musiklaie, kann vieles und großes für die Kirchenmusik thun.

Sie sagen vielleicht: Man fordert ohnehin von uns so vieles in der Wissenschaft, im Vereinswesen rc., sollen wir auch noch etwas in der Kirchenmusik thun? Meine Herren! O seien wir froh, daß man viel von uns fordert, freuen wir uns, daß wir uns viel abfordern lassen können, denn das ist ein Beweis, daß wir auch viel zu leisten imstande sind.

Worin nun sollen Sie, meine Herren! uns Fachmänner unterstützen? Wollen wir die Instrumentalmusik abschaffen? Mein Gott, die Instrumente, die Klarinette und Violinen sind an sich ganz unschuldige Dingerchen, die man zum Guten und Bösen gebrauchen kann. Oder wollen wir, daß nur Choral gesungen werde? Dann wären wir katholischer als die katholische Kirche. Oder wollen wir den Palestrinastil einführen? Niemand kann ihn mehr lieben als ich — aber wer gibt allen Chören die Sänger dazu? Was wollen wir also? Wir wollen die Beseitigung des Gemeinen und Theatralischen aus der Kirchenmusik. Und damit müssen wir die Reform anfangen, daß wir diesem Zweige des kirchlichen Lebens mehr Aufmerksamkeit und Teilnahme schenken, daß wir mehr lernen.

Meine Herren! Die Kirchenmusik ist ein armes, von ihren eigenen Eltern verlassenes Kind geworden, daher kommt ihr tief gesunkener Zustand. Die Geschichte sagt es uns, nur durch



liebevolle Pflege gedeiht die Tonkunst. Und sie ist bei uns so tief gesunken, weil wir sie nicht gepflegt haben. Was demnach vor allem zu thun ist, das werden Ihnen die Anträge sagen, welche ich bereits heute im Ausschusse gestellt habe, welche auch der Ausschuß einstimmig zu den seinigen gemacht hat.

Und, meine Herren! wenn Sie uns dabei unterstützen, wenn Sie unsere Stimme verstärken, so wird uns der Erfolg sicher nicht fehlen, unsere Stimme wird stark genug sein, um gehört zu werden auch außerhalb der Grenzpfähle dieser schönen Stadt. Ich bin mit dem Wunsche hieher gekommen, es möchte von diesem herrlichen Lande, von dieser Stadt, dieser Generalversammlung der katholischen Vereine aus, es möchte von heute an eine neue Ära der Blüte der katholischen Kirchenmusik beginnen. Sie wird beginnen, wenn Sie uns mit Eifer und Liebe unterstützen. Nehmen Sie sich also des verlassenen Kindes, nehmen Sie sich der Reform der tief gesunkenen katholischen Kirchenmusik an! Es ist ein großes, herrliches, ein heiliges Werk!

Über die kirchenmusikalischen Aufführungen bei der Generalversammlung der katholischen Vereine in Innsbruck schrieb er in Nr. 8 der „Fl. Bl." eine freimütige Kritik,[1]) und bemerkt a. a. O. Seite 68 über den weiteren Verlauf der Ausschußverhandlungen sowie über die Urteile, welche seine Rede hervorgerufen hatte, wie folgt:

Schwächlichkeiten! Die Messe war von Beethoven, C-dur. Die Ausführung machte dem Dirigenten, Herrn Nagiller, und den Mitwirkenden durchaus Ehre. Die Komposition hindert die Handlung der heil. Messe. Einem aufmerksamen Beobachter konnte es nicht entgehen, daß der fungierende Zeremoniar, der den am Altare Dienenden das Zeichen zur detectio, zur inclinatio capitis, zur genuflexio zu geben hat, in Verlegenheit geriet, als im Anfange des Gloria die Worte „Gratias agimus tibi" nicht bloß einmal gesungen, wie es Vorschrift ist, sondern öfter wiederholt wurden 2c 2c. Unliturgisch ist die Länge des Gloria (14 Min.), des Credo (12 Min.) 2c. 2c. Das rauschende, auch musikalisch gegen das übrige an Wert nachstehende Pleni fiel gerade während der Erhebung der heil. Gestalten ein, das Benedictus mit seinem Opernschluß hielt den Zelebranten volle fünf Minuten auf, was verboten ist. Im übrigen hat die Messe Beethoven'schen Adel, in musikalischer Hinsicht hinreißende Momente, großartige Ideen 2c. 2c.; wenn also eine moderne Instrumentalmesse gewählt werden mußte, weil es zur Aufführung einer andern an Kräften mangelte, so ist die Wahl sehr zu loben. Beethovens Messe ist viel ernster als jede Instrumentalfestmesse von Joseph und Michael Haydn. Ich erlaube mir hier eine kleine Abschweifung. Man möchte vielleicht fragen: Kann es an einem Orte, wo man Beethovens C-Messe glänzend aufführt, an Sängern für eine Missa von Palestrina fehlen? Allerdings, zwar nicht aus dem Grunde, weil Palestrina schwerer zu singen ist (denn reine Secunden, Terzen, Quarten und Quinten sind nicht schwerer, sondern leichter zu singen, als die moderne Chromatik mit ihren übermäßigen Sekunden 2c.), sondern darum, weil unsere Sänger eine andere Bildung erhalten müßten. Palestrina fordert nur eine andere und — sagen wir es offen — vernünftigere Chorgesangs-Weise, aber er singt sich nicht schwerer, als die modernen Chöre. Die Beweise in Hülle und Fülle später.

Tags darauf wurde das Requiem von Gänsbacher, wie man mir erzählte, ebenfalls sehr gelungen aufgeführt. Es ist nach meiner Meinung Gänsbachers bestes resp. am wenigsten unkirchliches Werk. Zum Schlusse der Versammlung kam am 12. Septbr. abends 7 Uhr „Haydns Schöpfung" zur Aufführung. Wie populär und ewig jung dieses Werk ist, konnte ich an der aufrichtigen Freude und Acclamation der Zuhörer, in deren Mitte ich mich befand, wahrnehmen. Das Lokal war akustisch, die Solisten sehr gut, die übrigen Mitwirkenden sehr präzis, die Direktion ausgezeichnet. Herrn Nagiller gebührt unser wärmster Dank!

Über die Beethoven'sche Messe sagte die Augsburger Postzeitung: „Der Musikchor exekutierte die prachtvolle Messe von Beethoven und wir haben im Laufe des Tages mehr als einen sonst unbedingten Anhänger der Vokalmusik strengsten Stils gesprochen, der nicht umhin konnte, zu gestehen, daß unter so günstigen Umständen doch auch die Instrumentalmusik ein ganz mächtiger Faktor sei,

[1]) Die 18. General-Versammlung begann am 9. Sept., morgens 9 Uhr, mit einem Pontifikalamte, das der hochw. Bischof von Brixen zelebrierte. Er wurde bei seinem Eintritte in die Kirche mit einem dreimaligen „Tusche" begrüßt. Was ich davon halte, kann man in meiner Broschüre und in diesen Blättern (II. p. 9 f.) nachlesen; ich unterdrücke darum alle bitteren Worte, und bemerke nur, daß ich es für eine Makel an der Wirksamkeit eines Chorregenten halte, wenn er diese „Kainszeichen der katholischen Kirchen-Musik" duldet, auch wenn sie hundert und tausendmal Sitte sind, und selbst wenn sie ein Bischof wünschen oder befehlen sollte, was hier nicht der Fall war. Vor kurzem sagte mir ein verläßiger Mann, er habe in einer Pfarrei der Oberpfalz die Sitte gefunden, während der Erhebung der heiligen Gestalten Tusch zu blasen. Solche vielfach verbotene, dazu unsinnige Mißbräuche werde ich so lange der Indolenz der Ordinariate und Pfarrämter in die Schuhe schieben, bis ich den Befehl derselben lese: „Tusche, Fanfaren und bloße Spektakelmacherei sind in der Kirche verboten." Auch in Innsbruck wurde etwa dreimal während des Amtes Tusch geblasen. Auf den dreifachen Einzugstusch folgte ein saft- und kraftloses vierstimmiges sehr langes „Ecce sacerdos magnus" mit Orgelbegleitung. Die Worte „Ecce sacerdos magnus" waren etwa dreißigmal wiederholt. Was ist da z. B. die Komposition desselben Textes von Vittoria p. 476 des 2. Bandes der Mus. div. Großartiges, Kraftvolles gegen solche



„Ich hatte vorher zu Freunden geäußert: Man kümmert sich bei uns so wenig um die Beschaffenheit der Kirchen-Musik, und hält sie für so unwichtig, daß viele sich wundern werden, wie es einer vor einer solchen Versammlung wagen könne, sie für wichtig zu erklären und Teilnahme für dieselbe zu fordern. Darin hatte ich mich nicht getäuscht. Daß sehr viele mit mir einverstanden waren, davon erhielt ich deutliche Beweise; daß aber auch vielen das Gesagte, das wohl allen Lesern dieser Blätter geläufig ist, ganz unerhört klang, ist ebenfalls gewiß. Einen sprechenden Beweis dafür bietet die Nr. 75 des „Wahrheitsfreund", eines „religiös-politischen Organes des katholischen Volkes", das in der Schweiz erscheint, von dessen Existenz ich durch Zusendung der betreffenden Nummer, wofür ich dem unbekannten Zusender herzlich danke, zum ersten Male Notiz erhalte. Dort heißt es: „Wir haben die schädliche Einwirkung der sinnlichen Musiken auf das Volk nie übersehen und wir sind überzeugt, daß es auch vom Zeitgeiste eigens darauf abgesehen, durch die zahllosen sinnlichen Musiken das Volk zu verderben. Hr. Seminarrektor Witt aus Regensburg behauptete auf der katholischen General-Versammlung in Innsbruck, daß sinnliche Musik schneller und direkter schlimmer wirke, als skandalöse Rede. (Man sehe die Stelle oben!) Man wollte dies von einer Seite freilich etwas übertrieben finden, aber wir finden doch, daß obige Behauptung nicht ganz hinter der Wahrheit zurückbleiben dürfte, sondern gewissermaßen damit vielmehr etwas Bezeichnetes (soll wahrscheinlich Bezeichnendes heißen) ausgedrückt werde.[1])

Selbst aus dieser Bemerkung des „Wahrheitsfreund" ersehe ich, daß mein Zweck erreicht ward: Die Sache vor tausenden und tausenden Beteiligten neu anzuregen.[2])

---

um dem Reichtume der menschlichen Gefühle in ihrer Richtung auf Gott neben der menschlichen Stimme den möglichst vollständigen Ausdruck zu leihen." So wahr diese Bemerkung ist, so ist sie doch geeignet, den eigentlichen Standpunkt der Frage vollständig zu verrücken. Denn ich kenne manche Werke von Beethoven, Sonaten, Symphoniesätze ꝛc., die mich und viele so ernst stimmen und zwar mehr noch, als die Messe, daß ich unwillkürlich an Gott denke und Gott preise. Darum ist es wahr, wer den Beethoven'schen Ernst und Adel recht erfaßt, kann kein gottloser Mensch werden. Das, was also die Postzeitung betont, soll und muß auch durch die weltlich-ernste Kunst erreicht werden, wenn sie ihre Pflicht thut, nicht zur Unterhaltungsmusik herabsinken will. Zur Feier des nämlichen Opfers, wie das am Kreuze ist, wird aber noch mehr erfordert: Die Komposition muß sich der liturgischen Handlung eingliedern, ihr dienen, sie fördern. Bei Beethoven's Messe ist das nicht der Fall. Und doch ist dies der allein richtige Maßstab, der angelegt werden muß. Aber abgesehen von der Liturgie trägt die Messe viele theatralische Züge an sich. Den Gewährsmännern der Postzeitung halte ich Herrn Musikpräfekt K. in Neuburg a. d. Donau entgegen, der da sagte: „Im Grunde ist doch in dieser Messe derselbe Stil, wie in Spohr's Jessonda, welche Oper ich vor einigen Tagen in München hörte." Das war der Eindruck auf diesen gewiß nicht verdächtigen Zeugen. Ich für meine Person wage sogar die Frage: Was ist ernster, die C-Messe oder die Oper „Fidelio" von Beethoven? Das Regensb. Morgenblatt (und mit ihm viele Blätter) sagte: „Es war nur eine Stimme des Lobes über die meisterhafte Produktion dieses großartigen Werkes, wenn sein Charakter auch mehr Opern- als Kirchenmusik ist. Wenn es der Ort erlaubt hätte, so würden die Hände von selbst geklatscht haben. Die Soli und Chöre konnten sich mit den besten, die wir kennen, messen."

[1]) Unter wahrhaft Gebildeten ist das eine ausgemachte Sache. Eben lese ich in der Landshuter Zeitung vom 4. Aug. ds. Js. ein Citat aus einem Aufsatze des ausgezeichneten Musikdirektors B. Scholz in Berlin: „Musik ist dadurch, daß sie direkt auf das Gefühl wirkt, die mächtigste aller Künste. Erfüllt der Musiker seinen Beruf, so wirkt er segenbringend, veredelnd. Wie oft aber wird die Sprache der Musik zur Sprache zügelloser Leidenschaftlichkeit oder häßlicher Sentimentalität entwürdiget! Wird denn der Staat immerfort gestatten, daß die heranwachsende Generation, die Hoffnung seiner Zukunft, teils in Sinnlichkeit zerrüttet, teils in falscher Empfindsamkeit abgeschwächt werde? Niemand fällt es bei, die belebende Wirkung kriegerischer Musik am Tage der Schlacht zu bestreiten, aber man lächelt über die Behauptung, daß in vielen, auch in den weitesten Kreisen das Gefühl der Jugend durch schlechte Musik systematisch vergiftet wird. Und doch ist es so! Die Kunstübung läßt sich allerdings nicht unter Zensur stellen; aber die Aufsicht über den Unterricht sollte sich der Staat auch in Beziehung auf die Musik, dies wichtige Bildungsmittel, nicht nehmen lassen. Er sollte als Lehrstoff nur Gesundes und Gediegenes gestatten, nur tüchtigen Menschen und Künstlern das Lehren erlauben, und strenge Aufsicht führen." Man vergleiche, was H. W. Riehl in seinen Kulturstudien über denselben Gegenstand pag. 333 ff. sagt.

[2]) Es geschah mir öfters, daß ich auf der Fahrt nach Botzen und Meran ungekannt pro und contra vernehmen konnte. „Ich bin froh," rief ein junger Pfarrer aus, „daß ich solches Zeug nicht habe; bei mir ist Volksgesang. Aber man soll sich gegen die gewöhnliche Musik nicht so ereifern. Ein Kirchenfürst (den er nannte, den zu nennen die Diskretion verbietet) anwortete, als ihm gesagt wurde, das Hochamt habe Stücke aus dem Freischütz enthalten, denen lateinischer Text unterlegt war: „„Ich kann dem Volke das nicht auf einmal nehmen; es

Ich berichte nun über die Ausschuß-verhandlungen. In der ersten geschlossenen General-Versammlung am 9. September brachte der gewählte Präsident, Advokat-Anwalt Lingens aus Aachen, die gestellten Anträge zur Verlesung, darunter folgenden von mir gestellten: „Die General-Versammlung möge einen eigenen Ausschuß für Kirchen-Musik bilden oder dessen Bildung gestatten." Der Präsident überwies diesen Antrag dem Ausschusse für Formalien. Dieser erledigte denselben in folgender Weise: Die Versammlung könne und wolle die Bildung eines solchen Ausschusses nicht hindern. Die wirkliche Bildung desselben möge der Ausschuß für christliche Kunst veranlassen. Meine Absicht war: Wenn bei einer nächsten Versammlung die Musiker so zahlreich erscheinen, wie wir es wünschen, und soviel Beratungsstoff vorlegen, daß viel Zeit erforderlich wird, so sollen sie nicht an den Beratungen über bildende Kunst teilnehmen müssen, die ebenfalls viele Zeit für sich fordern. Die Interessen und Angelegenheiten beider liegen weit genug auseinander, und jeder Ausschuß hat für sich so viele Fragen zu erledigen, daß die Trennung für die Zukunft wünschenswert erscheint. Diese Trennung ist von der General-Versammlung gebilliget worden, muß aber nicht stattfinden. Dieses Mal fand die Trennung noch nicht statt; nur wurden für beide Gegenstände verschiedene Referenten bestellt.

In derselben Sitzung gab der Präsident die Namen derjenigen kund, welche vom Vorbereitungs-Komité als Ausschußmitglieder vorgeschlagen wurden. Für den Ausschuß für christliche Kunst wurden vorgeschlagen und gewählt: Werner, Dr. jur. aus Innsbruck, Dr. Rapp, Advokat aus Kaltern, und der Unterzeichnete. Als der Ausschuß nachmittags 3 Uhr zusammentrat, fanden sich circa 16 Mitglieder ein (am nächsten Tage waren es doppelt so viele, so daß unser Ausschuß außer dem für die Presse, so viel man vernahm, der besuchteste gewesen sein dürfte), welche den Unterzeichneten zum Vorstand, Hrn. Dr. Werner zum Sekretär des Ausschusses wählten. Ich legte nun vier Anträge vor (leider muß ich dieselben aus dem Gedächtnisse zitieren).

Das erste und wichtigste Mittel, dem Zustande der katholischen Kirchen-Musik aufzuhelfen, ist Belehrung, gründlicher Unterricht in allen beteiligten Anstalten, also a) in den bischöflichen Knabenseminarien, b) in den bischöflichen Klerikalseminarien, c) in den Schullehrerseminarien — und dadurch in den Volksschulen. Daraus ergeben sich folgende Anträge: Es wolle die hohe Generalversammlung an die hochwürdigsten Herren Bischöfe die ehrfurchtsvollste Bitte stellen: Hochdieselben wollen 1) in den bischöflichen Knabenseminarien den Gesangsunterricht als einen obligatorischen Lehrgegenstand für alle Zöglinge einführen; 2) in den Klerikalseminarien eine Lehrkraft aufstellen, welche befähigt ist, über Wesen, Bedeutung, Vortrag und Geschichte des Chorals und der Kirchen-Musik überhaupt, über die kirchliche Gesetzgebung in diesem Betreffe, über das Aufeinanderwirken von Kirchen-Musik und liturgischer Handlung ꝛc. ꝛc. gründliche Vorträge zu halten und praktische Anweisungen zu geben; 3) dahin wirken, daß in den Schullehrerseminarien dem Chorale, der Vokalmusik und dem würdigen Orgelspiele eine sorgfältige Pflege gewidmet werde.

Diese Anträge wurden im Ausschusse freudigst begrüßt und fast ohne Debatte angenommen, wobei anerkannt wurde, daß damit die schlechte Musik an der Wurzel angegriffen wird. — Nun stellte ich den Antrag: Einen Verein zur Pflege wahrer, edler Kirchenmusik durch ganz Deutschland

kommt mehr darauf an, was man hineinlegt"" — und das glaube auch ich." Der gute Herr hat mich also nicht aufgefaßt (ich führe es nur an, um es zu widerlegen, weil man es täglich hören kann). Ich antworte: Wenn die Musik ihre Sprache hat, Sprache ist (und wer vermag das zu bezweifeln?), so ist skandalöse Musik skandalöse Sprache. Was soll ich also in unsittlich-skandalöse Rede hineinlegen? Soll ich mich daran erfreuen oder darüber betrüben? Ist es möglich, daß man sich daran erbauen, daß man sie dem Volke belassen kann? Noch dazu, wenn ich die Gewalt in Händen habe, es zu ändern! Höret es alle: Skandalöse Rede ist nimmer an sich und absolut verwerflich, sondern wer sie führt, ist unschuldig; wer sie hört, soll nur etwas Gutes hineinlegen!!! Wahrhaftig „necesse est ut veniant scandala," es ist notwendig, daß Ärgernisse kommen, aber .... Matth. 18, 7. Ich ziehe allerdings damit die äußersten Konsequenzen, allein diese sind noch keine Übertreibungen, und man muß sie ziehen bei der herrschenden Begriffsverwirrung, sonst wird nie logische Klarheit in die Sache gebracht werden können. — Jemand fand sich durch meine Rede veranlaßt, die Frage aufzuwerfen: Welche Musik ist denn trivial? Die Antwort gab ihm ein anderer also: Jene, bei der die Bauern sagen: Heut wär's mir bald in die Füße gekommen. Daß es solche Musik viel auszumerzen gebe, schien man überzeugt zu sein.



zu gründen. Ich war bereit, einen Statuten-Entwurf vorzulegen, der nächstens zum Abdrucke kommen soll. Meinem Antrage wurde entgegengehalten: Es bestünden in Österreich in vielen Diözesen Kunstvereine. Wollte man einen eigenen Musikverein gründen, so würde eine Spaltung, eine Zersplitterung der Kräfte, und damit allseitiger Schaden die Folge sein. Das Resultat der Debatte war die einstimmige Annahme des von mir nun also formulierten Antrages:

Die christlichen Kunstvereine sollen veranlaßt werden, eigene Komité's für Kirchen-Musik zu gründen, welche besonders dahin wirken sollen, daß Chorregenten-Konferenzen regelmäßig abgehalten werden.

Ich konnte damit mich zufrieden geben in Anbetracht der oben angeführten Einwendungen, in Erwägung, daß mein beabsichtigter Verein als wesentliche Vorschrift die Abhaltung von Chorregenten-Konferenzen betont, daß, wenn einmal diese im Flusse, damit kleine Bezirksvereine ohnehin gegründet sind, die ihren natürlichen und notwendigen Abschluß in einem großen allgemeinen Vereine fänden, in Erwägung, daß zum Teil schon solche kleinere Vereine bestehen, zum Teil in Bildung begriffen sind, die notwendig und von selbst zur „Schaffung einer Zentralgewalt" hindrängen, soll ihre Thätigkeit recht fruchtbar werden, in Erwägung endlich, daß die Stunde für einen solchen Verein doch in Bälde schlagen wird, sobald alle Vorarbeiten fertig gebracht sind.

Über diese vier Anträge referierte ich in der Generalversammlung, obwohl, wegen Mangel an Zeit, in gedrängtester Kürze und schloß beiläufig mit den Worten:

„Diese Anträge wurzeln im Grunde in den Vorschriften des Konzils von Trient in Betreff der Erlernung des Choralgesangs. In materieller Beziehung können selbe also einer Beanstandung kaum unterliegen. In formeller Beziehung erlaube ich mir die Bemerkung, daß ähnliche Bitten an die hochw. Hrn. Bischöfe anderwärts sehr wohlgefällig aufgenommen wurden und erfolgreich wirkten. Näher auf die Begründung der Anträge eingehen werde ich erst dann, wenn die hohe Versammlung es wünschte und eine Debatte veranlassen wollte."

Hierauf wurden die Anträge von der Versammlung angenommen. — Es könnte an mich etwa die Frage gerichtet werden, warum ich denn nicht noch weitere Anträge gestellt habe, z. B. den am Anfange berührten: Man solle die Tusche abschaffen oder man solle in jeder Diözese ein Verzeichnis jener Werke herstellen lassen, welche wegen ihrer Unkirchlichkeit nicht mehr aufgeführt werden dürfen u. ä. Hätte ich so ins Detail gehen wollen, so hätte ich eine ganze Gesetzgebung entwerfen müssen in einer Reihe von etwa vierzig oder mehr Artikeln, wie man es in Belgien gethan. Einen Punkt berühren hätte nur eine fragmentarische Gesetzgebung zur Folge gehabt, — eine solche taugt bekanntlich nicht viel. Wenn man aber Gesetze auch nur vorschlagen will, so muß man gewiß sein, daß mir von den andern Beteiligten, also hier von den Ordinariaten und Chorregenten, der Beruf dazu zuerkannt wird, resp. daß ich von diesen eine Art Mission erhalte. Das aber ist eben das Gebrechen, daß man bei uns nicht mehr weiß, wer Koch oder Kellner ist, wie das Sprichwort sagt, also jeder nur auf seine Faust arbeitet.

Ich habe oben gesagt, ich möchte lesen: „Tusche 2c. sind in der Kirche verboten." Nun das Konzil von Prag, das vor einigen Jahren gehalten wurde, bestimmt gar viel Schönes und Richtiges über Kirchenmusik. Man erwidert immer: Wir haben keine Kräfte dazu. Zu der Bestimmung sub Nr. 22: „Die sogenannten Intraden soll der Pfarrer abschaffen" — braucht es keiner Kräfte — man braucht nur die Tusche und Märsche zu unterlassen, dann ist dieser Bestimmung genügt. An manchen Orten geschieht es — an noch mehr geschieht es nicht. Also soll das Ordinariat mit Strenge einschreiten.

Wir Musiker von Fach könnten uns aber auch selber helfen. Scharen wir uns in einen Verein zusammen, bei dem wir uns förmlich verpflichten, gewisse Grundgesetze einzuhalten, wo wir uns selbst durch vota majora et saniora auf allgemeinen Versammlungen Grundgesetze schaffen, wo wir selbst ein Verzeichnis herstellen von Kompositionen, die wir nicht mehr aufführen wollen u. ä. Durch einen solchen Verein gewinnen wir eine Vertretung bei den Ordinariaten und Regierungen, damit auch diese thun, was ihnen obliegt. Überhaupt hängt von unserer Thätigkeit das meiste ab. Ich habe in Innsbruck im Ausschusse es ausgesprochen: Unsere Be-

schlüsse werden völlig wirkungslos bleiben, wenn wir uns nicht Mühe geben, sie durch die Presse zu verbreiten, kleine Konferenzbezirke und einen diese umfassenden großen Verein zu gründen, an den man sich wenden kann, den die Komponisten beachten müssen 2c. Dann werden wir erst mit Erfolg sagen können: Wir wollen nicht, daß die Kirchen-Musik überschätzt, aber auch nicht, daß sie unterschätzt werde.

Ohne Zweifel infolge dieser mutigen und öffentlichen Anregungen, welche durch die „Fl. Bl. für kath. K.-M." (der 2. Jahrgang umfaßte bereits 10 Nummern mit 6 Musikbeilagen zum gleichen Preise von 1 Gulden) gegeben worden waren, verbreitete sich das Interesse für den Gegenstand in immer weitere Kreise und Witt sah sich bereits in Nr. 9 a. a. O. genötigt, für 1868 ein zweites Blatt anzukündigen, dem er den Titel gab: „Musica sacra, Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen K.-M." Er motivierte diesen Schritt mit den Worten: „Manche Leser dieser Blätter wünschen wenigstens alle 14 Tage eine kirchenmusikalische Zeitung zu erhalten; die monatliche Zwischenzeit des Erscheinens zwischen der einen und der nächsten Nummer dauert ihnen zu lange. Auch ist der zu behandelnde Stoff zu umfangreich, als daß der Raum der „Fl. Bl." genügte."

In Nr. 10 von 1867 veröffentlichte Witt bereits einen Statutenentwurf[1]) für Gründung eines Vereines, und von 1868 an erschienen die „Fliegenden Blätter" sowohl als die „Musica sacra" monatlich,

[1]) Es ist notwendig, zur Kenntnis über die Entwickelung des Vereines im Laufe der 30 Jahre diesen ersten Entwurf mit den Erläuterungen Witts l. c. S. 81—83 sich ins Gedächtnis zurückzurufen. Derselbe lautet: §. 1. Zweck. Es soll ein Verein gegründet werden zu dem Zwecke, daß die echte katholische Kirchenmusik überall eingeführt oder gefördert werde. Es soll also überall eingeführt oder gefördert werden 1) der Choral oder cantus gregorianus; 2) die figurierte polyphone Gesangsmusik der älteren und neueren Zeit, soweit sie den liturgischen Gesetzen und dem Geiste der Kirche entspricht; 3) das deutsche Kirchenlied; 4) das ernste, würdige Orgelspiel. Der Verein tritt der Instrumentalmusik, soweit die Kirche sie gestattet und selbe kirchlich-liturgisch gehalten ist, durchaus nicht entgegen, kann aber auf die Förderung desselben, weil diese Gattung ohnehin überstark vertreten ist, nur insoferne sich einlassen, als er die dringend notwendige Reform derselben anstrebt.

§. 2. Mitglieder des Vereines können alle (auch Musiklaien) werden, welche für die Grundsätze und Zwecke des Vereines, soweit es eben in ihren Kräften steht, thätig sein wollen und einen jährlichen Beitrag von 30 kr. (süddeutsch), 9 Sgr. oder 50 Neukr. österr. W. franko an den Kassier desselben einsenden oder diesen Beitrag durch eine entsprechende Summe ein für alle Mal ablösen. Für diesen Beitrag erhalten die Mitglieder die jährliche Vereinsgabe, welche in einem Rechenschaftsberichte und in einer Abhandlung oder in einer wertvollen Komposition besteht, die der Höhe des Beitrages entspricht.

§. 3. Vorstandschaft. Der Verein hat als Ehrenpräsidenten oder Protektoren solche Bischöfe oder sonstige Notabilitäten, welche durch ihre Stellung, ihren Einfluß und ihre Thätigkeit die vorzüglichste äußere Stütze desselben werden oder sind. Der leitende Präsident muß ein Komponist, Organist, Chorregent oder Musikschriftsteller von anerkanntem Rufe sein. Ihm zur Seite steht a) ein Kassier, b) ein Sekretär, der die Korrespondenzen besorgt. Dieser letztere muß mit dem Präsidenten an einem Orte wohnen, c) aus so vielen Ausschußmitgliedern (Beiräten), als Provinzen oder Diözesen hinreichend (mit wenigstens 15—20 Mitgliedern) vertreten sind. Auch sie müssen Fachmänner sein. Sie verpflichten sich zu einer jährlichen Beratung mit dem leitenden Präsidenten, dem Kassiere und Sekretäre zusammenzutreten an einem von denselben zu wählenden Orte im Herzen Deutschlands, wobei alle Geschäfte, die allenfalsige Statuten-Erweiterung oder Änderung u. dgl. erlediget werden. Die im Laufe des Jahres sich ergebenden Geschäfte erlediget der leitende Präsident mit dem Sekretäre, vorbehaltlich der Zustimmung der übrigen Mitglieder des leitenden Ausschusses. Der Ausschuß wird sich bei seinem ersten Zusammentreten, etwa bei Gelegenheit der 19. Generalversammlung der kathol. Vereine Deutschlands in Bamberg oder eines abzuhaltenden Musikfestes selbst eine Geschäftsordnung festsetzen; jedes Ausschußmitglied hat eine Stimme, und nur bei Stimmengleichheit entscheidet die Stimme des Präsidenten. Die erste Wahl findet durch die bis 1. Mai 1868 beigetretenen Mitglieder statt und hat bis zur nächsten Wahl, die in circa fünf Jahren stattfinden soll, Giltigkeit. Letztere erfolgt durch eine Generalversammlung.

§. 4. Mittel zur Erreichung des Zweckes. 1) Das erste Hauptmittel ist: die Gründung von Chorregenten-Konferenzen. Vier bis acht Mitglieder, die nahe genug wohnen, um hie und da zusammenzukommen, bilden einen Konferenzbezirk. Selbstverständlich kann ein solcher Bezirk eine beliebig größere Anzahl von Mitgliedern umfassen. Verpflichtung dieser Konferenzbezirke oder Bezirksvereine ist jährlich zwei- oder dreimal sich zu versammeln, um eine Beratung über die Zwecke und Mittel des Vereines zu halten, eine Produktion im Gesange und Orgelspiele zu veranstalten, und über die Konferenz ein Protokoll aufzunehmen, von welchem eine Abschrift an die Hauptvorstandschaft einzusenden ist. Jeder dieser Bezirke wählt sich einen Vorstand und einen Musikdirektor, der die Produktionen leitet. Vorstand und Musikdirektor können, müssen aber nicht eine und dieselbe Persönlichkeit sein. Geldbeiträge zu fordern, wird wohl möglichst zu vermeiden sein. Jeder Konferenzbezirk hat thätige (musikalisch gebildete, also

jede mit 6 Musikbeilagen für à 1 Gulden (= 18 Sgr.). Über den Erfolg seines Aufrufes äußerte sich Witt in „Fl. Bl." für 1868 S. 9 wörtlich: „Dem Cäcilienvereine ist bereits eine ansehnliche Zahl ausgezeichneter Männer beigetreten. In zwei Städten

auch bei der Produktion mitwirkende) und Ehren-Mitglieder (als Zuhörer, oder als Protektoren).

2) Ein zweites Mittel sind die Musikfeste. Jedes Jahr, oder alle 2—3 Jahre hält der Verein einer Provinz oder Diözese ein großes Musikfest (große Produktion mit Beratungen, vgl. das württembergische am 30. Sept. ds. Js.). Für den ganzen Verein beraumt der Hauptausschuß alle 3—5 Jahre ein solches an. Für diese Musikfeste bestimmt der Hauptausschuß den Ort und die Zeit der Abhaltung, den Musikdirektor, der die Produktion leitet, und ergreift alle hiezu notwendigen Maßregeln, so lange bis etwa der Verein eine Statutenänderung beschließt. In bezug auf letztere haben die Provinzial- und Bezirks-Vereine niemals eigenmächtig vorzugehen, sondere ihre Anträge, Wünsche, Beschlüsse und Abstimmungs-Resultate dem Hauptausschusse zu unterbreiten, damit erst bei einem allgemeinen Musikfeste darüber definitiv entschieden werde.

3) Das dritte Hauptmittel ist Aufmunterung der Komponisten, Chorregenten und Organisten. Um sie aufzumuntern, soll a) eine Akademie innerhalb des Vereines gegründet werden, welche aus höchstens 30—40 Mitgliedern bestehen soll. In dieselbe werden aufgenommen jene Mitglieder des Vereines, welche als Komponisten, Musikschriftsteller, Lehrer der Musik, Organisten, Heranbildner und Direktoren ausgezeichneter und in ihren Leistungen hervorragender Chöre sich auszeichnen und einen Namen erworben haben. Die ersten zwölf Mitglieder werden von der Gesamt-Vorstandschaft des Vereines gewählt, später haben die „Akademiker des Vereines für katholische Kirchenmusik in Deutschland" im Vereine mit der Vorstandschaft das Wahlrecht. Die Aufnahme erfolgt entweder auf Ansuchen oder auf Vorschlag eines Wahlberechtigten und ist eine Taxe von 20 Thalern oder 35 fl., für das Dekret zu entrichten. Diese Akademie tritt erst nach einigen Jahren ins Leben, sobald der Verein genügend erstarkt ist und Einfluß gewonnen hat.

b) Es sollen alle 2—3 Jahre Konkurse für Kompositionen, Musikabhandlungen 2c. durch den Ausschuß ausgeschrieben werden.

c) Es sollen Stipendien, Medaillen, Ehrengeschenke, Dekrete 2c, für alle hervorragenden Leistungen innerhalb des Vereines verliehen werden.

Einige weitere Punkte in diesem Betreffe müssen dem Ausschusse überlassen bleiben. — Damit ist zugleich die Art und Weise der Verwendung der einlaufenden Geldmittel angegeben. Weitere Zwecke, als die Gründung musikalischer Professuren 2c., werden erst später in Aussicht genommen werden können.

Erläuterungen. ad §. 3. Da der Nutzen eines solchen Vereines öfters besprochen (vgl. meine Broschüre p. 31, diese Blätter I. p. 12, II. p. 69 2c.), auch in den Statuten selbst angedeutet ist, so frägt es sich nur, ob sich Mitglieder genug finden; ich verhehle nicht, daß die Leser dieser Blätter den Hauptstamm bilden müßten, daß es also an ihnen sein dürfte, sich zu beteiligen. Um nun dies zu ermitteln, bitte ich alle, die mit mir einverstanden sind, einen Brief franko an mich einzusenden, worin der Beitritt angezeigt und zugleich ein leitender Präsident, ein Sekretär, ein Kassier und drei Assessoren (letztere aus der Provinz, in welcher der Einsender wohnt) bezeichnet werden. Der Beitrag kann nach Belieben beigelegt oder nur gezeichnet und beim Zustandekommen des Vereines nachgesendet werden. Wenn ich sage drei Assessoren, so soll eben jede Provinz durch ein Mitglied in der Vorstandschaft vertreten sein, das die Geschäfte für jene Provinz übernehmen will; da aber manche diese Mitwirkung wegen anderweitiger Geschäfte ablehnen dürften, so ergeht die Einladung an den zunächst durch die meisten Stimmen Bezeichneten. Daß diese Wahl gleich mit der Beitrittserklärung geschehe, ist überaus wichtig; denn wenn wir einmal eine Vorstandtschaft haben, gruppiert sich der Verein leicht. Man sei da nicht zu ängstlich, da ja nach den Statuten ohnehin von Zeit zu Zeit eine Neuwahl stattzufinden hat. Vielleicht kann man die Wahl des Sekretärs dem gewählten Präsidenten überlassen. Die Konstituierung des Vereines (da gewisse Grenzen gesteckt werden müssen) ist erfolgt, sobald ein hundert Mitglieder beigetreten sind; durch Stimmen, welche nach dem 1. Mai 1868 einlaufen, kann die Wahl des Präsidenten, der einhundert Stimmen erhalten hat, nicht mehr alteriert werden; so angenehm auch spätere Beitrittserklärungen sind, so muß doch der obige Termin eingehalten werden, damit nicht eine in infinitum ausgedehnte Wahlzeit den Verein nicht zur Konstituierung kommen läßt. Die Liste der beigetretenen wird in diesen Blättern veröffentlicht (vollständiger Name, Stand, Wohnort, nächste Post).

ad §. 4. 1. Die Gründung solcher Konferenzbezirke kann unverzüglich beginnen. Ich nehme die Sache praktisch. Ein eifriger Chorregent oder Geistlicher oder Beamter 2c. ladet die Freunde der Kirchenmusik, die im Umkreise von 1—2 Stunden wohnen, ein, legt ihnen obigen Statutenentwurf vor, ladet sie zum Beitritte ein, und gründet unter den Beigetretenen, welche auch Ehrenmitglieder werden können, den Konferenzbezirk. Finden sich nicht 4—8 musikalische Mitglieder, so ist die Gründung zu vertagen; der Beitritt zum ganzen Vereine ist dadurch nicht erfolglos, weil jeder Einzelne sich ans Ganze anlehnen und an den Provinzial-Musikfesten 2c. teilnehmen kann.

2. Wie nützlich, fruchtbar, tief eingreifend und wesentlich umgestaltend der Verein wirken muß, wenn seine Gründung gelingt, wird sich besonders zeigen, wenn die Musikfeste in Fluß kommen und gut benützt werden. Denn nichts ist bildender und aneifernder als das Zustandekommen, Zusammenberaten und Zusammenwirken auserlesener Kräfte. Der Hauptertolg, das Hauptresultat des ganzen Lebens Proskes (von seiner Bibliothek und der Herausgabe der Mus. div. abgesehen, die z. B. tote Schätze wären ohne seine Nachfolger und Schüler) besteht darin, daß er mehrere andere gewonnen hat, die sein Werk fortführen.



(Preußens) sind je zehn Mitglieder beigetreten, also Bezirksvereine gebildet. Von einer Veröffentlichung der Namen wird so lange Umgang genommen, bis die Konstituierung des Vereines gesichert ist, weil sie sonst vergeblich sein könnte. Ich erlaube mir nochmals aufmerksam zu machen auf die Wichtigkeit desselben, da er jedenfalls sehr Großes, Ungeahntes für die Reform der Kirchen-Musik, für Verbesserung der Stellung und Bezahlung der Chorregenten und der Sänger, für den Aufschwung der Musik im allgemeinen und ihren Einfluß auf Sitte, Glauben und Leben, auf Schule, Kirche und Staat leisten kann, wenn er recht, eifrig und energisch geleitet wird. Ich glaube, all die Unternehmungen unserer Komponisten und Chorregenten; als die Herausgabe eines Buches, einer Zeitung, eines Aufsatzes 2c. 2c. verschwinden, so gut und notwendig sie sind, ganz und gar vor der Wichtigkeit und Bedeutung eines solchen Vereines; denn sie sind ja vereinzelt, der Eine beachtet sie, der Andere nicht, mögen sie noch so wertvoll sein. In einem Vereine ist das ganz etwas anderes. Da sind Alle für Einen, Einer für Alle. — Die Frage, ob statt „das deutsche Kirchenlied" auch „polnisches, böhmisches 2c. Kirchenlied" gesagt werden dürfe (in §. 1 der Statuten) ist zu bejahen. Die Frage, ob jeder Bezirksverein nicht eine kleine musikalische Bibliothek gründen solle für seine Mitglieder, ist ebenfalls zu bejahen; den Anstoß dazu und die Direktiven darüber 2c. wollte ich der ersten Versammlung vorbehalten. — Die Frage, welche unter den Bischöfen als Protektoren des Vereines erbeten werden sollen, beantworte ich im allgemeinen dahin: Alle jene, in deren Diözesen sich eine hinlängliche Anzahl von Mitgliedern oder Bezirksvereinen findet; muß jedoch das Nähere dem Ausschusse überlassen.

Also Mut! Mut! Wer Großes erreichen will, muß die Hand ans Werk legen"

Seite 17 a. a. O. meldet er: „Keine Klage ertönt häufiger, als daß der strengeren Richtung angehörende Kirchenmusiker für ihre Kompositionen keinen Absatz finden. Andererseits klagen manche Chöre, daß es ihnen an guten Musikalien fehle. Ein Verein könnte beiden helfen. Das Komité würde jährlich zusammentreten, die Komponisten, welche eine Empfehlung ihrer Werke wollen, legen dieselben vor oder senden sie ein, das Komité prüft und stimmt dann über die Empfehlung ab. Zählt unser Verein einmal 1000 Mitglieder, so geht eine solche Empfehlung in die halbe kirchenmusikalische Welt. Sie muß und wird wirken. Die Vorteile liegen auf der Hand. Der Komponist braucht dem Modegeschmack keine Konzessionen mehr zu machen, und die Vereinsmitglieder werfen ihr Geld nicht mehr für Schund hinaus. Wir haben einzelne Vereine (Südtirol, Württemberg); die Werke ihrer Komponisten bleiben immer nur auf ihren Bezirk beschränkt; seien sie noch so wertvoll, sie dringen nicht in die weite Welt. Das Komité würde dann auch eine Liste der für die Kirche nicht passenden Werke veröffentlichen. Das müßte einen heilsamen Einfluß üben, Tausende würden zu Besserem angespornt. Die Bezirksvereine hätten die Aufgabe, die in ihrem Bezirke verbrei-

---

Bei solchen Musikfesten werden viele neue gewonnen, viele gestärkt, viele mit neuen Ideen bereichert, viele belehrt. Ich verweise auf den allgemeinen deutschen Musikverein, der erst vor wenigen Jahren gegründet, doch schon tausende von Mitgliedern zählt, und jährlich ein großes Musikfest abhält. Vielleicht hatte derselbe weniger Aussicht auf Gelingen als wir — und er gelang doch.

3. Mir schwebt hiebei eine vollständige Organisation des Vereines mit Musikschule, mit bedeutenden Geldmitteln u. ä. vor Augen. Ich bin zu sehr überzeugt, daß alles Große klein anfängt und daß ein solcher Verein dem Senfkörnlein im Evangelium gleicht, als daß ich nicht die Ziele des Vereines recht hoch stecken möchte. Jeder Domchor soll mit der Zeit eine Musterschule werden. Es besteht in Rom eine zur Zeit Palestrinas gegründete musikalische Akademie, die, so wenig sie leistet, doch noch manche zu ernsteren, würdigen Kompositionen 2c. veranlaßt, weil sie nur solche mit dem Titel „Maestro Compositore onorario" belohnt; eine Verbindung mit derselben und Herübernahme einiger Vorschriften wird der Ausschuß ins Auge fassen.

Mut! Mut! Wer Großes erreichen will, muß die Hand ans Werk legen! Es liegt in uns das Bedürfnis, uns die Hand zu reichen zum Bunde, zusammenzuwirken. Und — mögen alle es wohl bedenken — wir sind in unserem Vereine völlig unabhängig, — die Kunst muß frei bleiben. Wir ordnen unsere Angelegenheiten selbst, wir wählen selbst, wir beschließen selbst, wir betteln um keine Gunst. Unsere Norm sind allein die Prinzipien der echten katholischen Kunst. Mag einer in politischer, in sozialer Beziehung gesinnt sein wie er will, das kommt hier nicht in Betracht; die Förderung der Kunst allein führt und hält uns zusammen; mit Ausschluß alles Egoismus, aller Parteisucht wollen wir diesem großen Ziele uns selbst, unsere Kräfte zum Opfer bringen.

teten Musikalien zu prüfen, zu empfehlen oder zurückzuweisen und dieselben dem Hauptkomité einzusenden; nach erfolgter zweiter Prüfung würde das Urteil veröffentlicht. Welch umfassende, welch nützliche Thätigkeit bietet sich also dem Verein dar! Von allen Seiten verlangt man, es solle ein Verzeichnis aller schlechten Musikalien hergestellt werden! Das ist schwer gethan — ohne Verein. — Bereits sind mehrere Einsendungen in diesem Betreffe erfolgt, die Beiträge zu dem Index librorum prohibitorum musicorum liefern. Allein zuerst muß der Verein da sein. Für den Unterzeichneten wird diese Aufgabe zu umfassend ohne die Beihilfe eines Vereines. — Auf die Anfrage, ob auch die Amerikaner beitreten können, antworte ich bejahend.

In einer Rezension meiner Broschüre „der Zustand der kathol. K.-M." hat s. Z. das Pastoralblatt für die Münchener Erzdiözese meinen Vorschlag, einen Verein zu gründen, aufs wärmste begrüßt und mich aufgefordert, ja Hand ans Werk zu legen. Es ist geschehen! Aber das Blatt und sein Rezensent haben, wie es scheint, auf ihre Worte vergessen! Kein Wort darüber, keine Empfehlung. Deswegen glaube ich meine sehr verehrlichen Leser aufmerksam machen zu sollen, daß wir für den Verein allerseits, in Wort und Schrift, bei allen Beteiligten, in allen Blättern werben müssen, soll das große Werk gelingen! Manche haben es bereits gethan, der beste Dank gebührt ihnen dafür. Ein derartiges Beispiel gibt der nachfolgende Aufruf unsers verehrten Freundes und Mitarbeiters. Möge jeder verehrliche Leser auch außerhalb des Münsterlandes denselben so beachten, als wäre er an ihn selbst gerichtet." [1])

In Nr. 4 der „Fl. Bl." S. 25 referierte Witt: „Bisan war im Fache der kathol. Kirchenmusik meist Stillstand, kein Streben nach Besserem ꝛc. Mit dem Erwachen frischer Thätigkeit erwachen auch neue Bedürfnisse. Ein solches Bedürfnis ist die Konzentration der besten Kräfte in einem Vereine. Untersuchen wir die Richtigkeit dieses Satzes an einem Beispiele. Nichts thut der katholischen Kirchenmusik mehr not als die Wissenschaft, als die wissenschaftliche Untersuchung geschichtlich-praktischer Fragen. Es läßt sich nicht leugnen, daß hierin schon manches geschehen ist, z. B. von Dr. Dom. Mettenleiter u. a. Allein wie viele kennen denn seine diesfallsigen Leistungen, kümmern sich darum? Josef Seiler ferners hat einen guten Artikel in die „Neue Berliner Musikzeitung" über Gluck als Kirchen-Komponisten, besonders über dessen de profundis geschrieben — er ist spurlos vorübergegangen; ebenso sein früherer Aufsatz in der „Niederrheinischen". **Man muß die echten Resultate der echten Wissenschaft gemeinnützig machen**, das dürfen wir in der Musikwissenschaft besonders wünschen. Wie ist nun die Sache anzugehen? Der projektierte Verein gibt alljährlich seine Annalen, sein Jahrbuch heraus, anfangs freilich in sehr beschränktem Umfange, worin er die Perlen solcher auch praktisch förderlicher Forschungen niederlegt. Und wo die Mittel hiezu nicht ausreichen, gewährt er solchen Forschern wenigstens einen Ehrensold, krönt und empfiehlt ihre Werke, ermöglichet den Druck. Die jährliche Vereinsgabe (§. 2 des Statutenentwurfs, den wir hiermit erläutern) wird ferners eine meist ältere Komposition bieten, auch von schwachen Chören durchführbar, wie ich dem Ausschusse eine solche von Olivieri zu unterbreiten gesonnen bin; sie wird also nicht bloß Namen der Mitglieder und Zahlen enthalten. —

Herr Seminarmusiklehrer Theod. Kewitsch in Berent (Westpreußen) ließ den Statutenentwurf auf seine Kosten neu drucken, begleitete ihn mit einem Vorworte und Epiloge, worin er die große Gleichgiltigkeit gegen das Kirchenmusik-Unwesen geißelt und zum Beitritte zu unserem Vereine auffordert; das Ganze (acht Seiten) sendete er in 300 Exemplaren an verschiedene Beteiligte seiner Provinz. Nach dem Grundsatze „Exempla trahunt" dürften solche Beispiele denn doch geeignet sein, auch andere zur Thätigkeit zu entflammen. Auch die Redaktion des Kirchenblattes für Culm und Ermeland (Pfarrer Dr. Redner in Danzig) nahm sich der Sache warm an. Mögen andere Redaktionen nachfolgen! Der Unterzeichnete ließ sich nunmehr ebenfalls 250 Exemplare (Statutenentwurf ohne weiteren Beisatz) abziehen und stellt selbe solchen Herren zur Verfügung, die ihn verbreiten und dafür werben wollen."

[1]) Besonders eifrig wirkte für den neu zu gründenden Cäcilienverein im Münsterlande Fr. J. Veith aus Westkirchen im Kreise Warendorf.



S. 38 lesen wir bereits nachfolgende Einladung und Mitteilung: „Obwohl viele neue Bezirksvereine gegründet sind, obwohl die verlangte Zahl der Mitglieder bereits bedeutend überschritten und die Gründung des Vereines vollständig gelungen ist, so soll die definitive Konstituierung desselben erst im Herbste in Bamberg bei Gelegenheit der 19. Generalversammlung der kathol. Vereine Deutschlands erfolgen; dies besonders deswegen, weil uns eine so große Versammlung katholischer Zelebritäten Gelegenheit geben soll und wird, eine vielleicht bedeutende Anzahl Mitglieder zu gewinnen, und weil dadurch diejenigen Herren, welche sich eine Reise dahin nicht gereuen lassen, zugleich das Vergnügen genießen können, die Festtage einer solchen Versammlung mit zu durchleben. Wir werden dort Gelegenheit haben, die Gründung vor mehr als 1000 katholischen Männern zu proklamieren. Ferners mußte dem Ansuchen willfahrt werden, die Konstituierung noch einige Zeit zu verschieben, besonders wegen Südtirol und Schlesien, wo sich ein eigenes Komité zur Gründung der Bezirksvereine 2c. gebildet hat. Die Sache nimmt also schon jetzt einen ungeahnten Aufschwung. Ob die Möglichkeit einer kirchenmusikalischen Produktion in Bamberg geboten sein wird, werde ich s. Z. mitteilen.

Sämtliche Mitglieder und Vereine mögen 1) ein oder mehrere Mitglieder, welche die Reise machen, beauftragen, sie bei der Konstituierung des Vereines, den Wahlen, Beschlüssen 2c. zu vertreten; 2) die Anträge schriftlich formulieren, die sie zu stellen gedenken. Was gereicht zum Besten des Vereines? In welcher Weise ist vorzugehen? Welche Materialien können einzelne oder Vereine dem Ausschusse vorlegen zu diesem Behufe? Wird sich zu einem Ende Juli 1869 (nicht 1868) in Regensburg abzuhaltenden Haupt-Musikfeste nebst Beratungen eine entsprechende Zahl von Mitgliedern einfinden können? Soll dieses Musikfest zunächst bestimmt sein, den Glanz und die Herrlichkeit der alten Meister zu Gehör zu bringen? Welche Musikalien schlagen einzelne oder Vereine zur Aufnahme in den Katalog der vom Vereine empfohlenen und der abzuweisenden und als der Kirche unwürdigen vor, vor denen eigens zu warnen ist? Jene Mitglieder, welche bisan noch nicht gewählt haben, werden wieder eingeladen, bis dorthin ihre Abstimmung entweder schriftlich anzumelden oder ihrem Mandaten Auftrag zu geben, welche und wie viele Stimmen er zu vertreten und wem er die Stimmen zuzuwenden hat. Welches waren die Resultate der bisher etwa gepflogenen Beratungen der Bezirksvereine, welches ihre Aufführungen? Einsendungen der Protokolle bis Ende Juli an den Unterzeichneten."

Die Einladung zur 19. Generalversammlung aller katholischen Vereine der deutschen Länder in Bamberg ließ Witt l. c. S. 55 abdrucken und begleitete sie mit den Worten: „Von dem Unterzeichneten werden alle, welche sich für den deutschen Cäcilienverein interessieren, namentlich alle Mitglieder desselben, hierauf besonders aufmerksam gemacht und zu erscheinen dringend gebeten."

Über den Verlauf der ersten Generalversammlung schrieb Dr. Witt in „Flieg. Bl." drei Artikel, die hier wörtlich als Dokumente aus der Gründungszeit des Vereins Platz finden sollen.

Erster Artikel.

„Unterm 23. Juli d. J. hatte der unterzeichnete Berichterstatter an ein Mitglied des Vorbereitungs-Komité für die 19. Generalversammlung aller katholischen Vereine Deutschlands zu Bamberg folgenden Antrag eingesendet:

„Die 18. Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands hat gebilliget,[1]) daß die Beratungen über kathol. Kirchenmusik gesondert von den Beratungen des Ausschusses für kirchliche Kunst stattfinden; da besonders in diesem Jahre eine außergewöhnliche Zahl von musikalischen Kapazitäten zur Generalversammlung eintreffen dürfte, weil die definitive Konstituierung des neu gegründeten „deutschen Cäcilien-Vereines" stattfinden soll, so stellt der unterzeichnete provisorische Präsident dieses Vereines an das hochverehrliche Vorbereitungskomité die ergebenste Bitte, dem Ausschusse für katholische Kirchenmusik ein eigenes Sitzungs- und Beratungszimmer zur Verfügung zu stellen."

Diesem Antrage reihte sich ein anderer an die Generalversammlung selbst an, dahin lautend:

[1]) Vgl. den „amtlichen Bericht" pag. 163.



„Eine hohe Generalversammlung wolle den neu gegründeten deutschen Cäcilienverein und seine nur die praktische Durchführung der kirchlichen Bestimmungen bezweckenden Bestrebungen den hochwürdigsten deutschen Bischöfen, der hochwürd. Geistlichkeit, den Herren Chorregenten, sowie sonstigen Freunden der echten katholischen Kirchenmusik empfehlen.“ Als Anhang hiezu: „Der Herr Präsident der XIX. Generalversammlung möge gestatten, daß ich diesen Antrag sofort begründe. Sollte dies nicht möglich sein, so möge derselbe wenigstens der Versammlung folgende Einladung kundgeben: Der provisorische Präsident des deutschen Cäcilienvereins für katholische Kirchenmusik erlaubt sich an alle, welche sich für die katholische Musik, den besagten Verein und seine definitive Konstituierung interessieren, die Bitte zu stellen, den desfalsigen Beratungen recht zahlreich beizuwohnen.“

Nebenbei erlaubte ich mir in einigen beigefügten Zeilen die Bemerkung, „daß es sehr erwünscht wäre, wenn die Domkapelle in Bamberg oder die sonstigen kirchenmusikalischen Kräfte den eintreffenden musikalischen Herren Gelegenheit gäben, ihre desfallsigen Leistungen in der Kirchenmusik z. B. durch Vorführung der „Missa Papæ Marcelli von Palestrina“ 2c. zu bewundern.“

Die Antwort lautete in bezug auf den ersten Punkt bejahend, in bezug auf den zweiten Punkt, daß diese Anträge gedruckt und der Generalversammlung unterbreitet werden sollen, in bezug auf den angehängten Wunsch, es solle die „Missa Papæ Marcelli“ aufgeführt werden, wenn ich die Direktion übernähme. Letzteres sagte ich zu, erhielt jedoch später die Nachricht, „der Chorrektor habe dem Domkapitel erklärt, die zur Aufführung dieser Messe erforderlichen Kräfte nicht aufbringen zu können, so daß das Domkapitel in seiner Sitzung vom 6. August sich genötiget sah, seinen früheren Beschluß fallen zu lassen und dem von Seite des Chorrektors gemachten Vorschlage statt zu geben, wornach eine Messe von Reissiger in Es zur Aufführung gelangen soll.“ Es soll dies hier nur angeführt werden, um zu zeigen, daß ich das in Nr. 5 ds. Bl. angedeutete Versprechen zu lösen trachtete, auf eine gediegene musikalische Produktion hinzuwirken. Ich machte auf obige Nachricht hin aufmerksam, daß diese Messe Reissigers die Eigenschaften wahrhaft kirchlicher Musik nicht an sich trage — allein vergeblich.

Somit wurde am 31. August zur Eröffnung der Generalversammlung diese Messe, am 1. Sept. dann das Requiem von Cherubini, und am 2. Sept. in der Michaelskirche die zweite Choralmesse von C. Greith nebst dem bekannten „O bone Jesu“ (4stimm.) von Palestrina aufgeführt, wozu man die besten Gesangskräfte Bambergs herangezogen hatte. Diese drei Aufführungen boten Gelegenheit, den Zustand der katholischen Kirchenmusik in Bamberg kennen zu lernen. Er ist unstreitbar nichts weniger als erfreulich. Die Bläser waren zwar tüchtig, die Geiger ziemlich gut, ein Cellist vortrefflich, aber die Sänger entsprachen keiner noch so billigen Erwartung. Bei piano-Stellen sangen sie (ich will nicht sagen regelmäßig) aber vielfach zu tief. Der erste Satz des Cherubinischen Requiems verunglückte dadurch total; ebenso das als Graduale eingelegte „Ave verum corpus“ von Mozart. Die Messe von C. Greith verlor alle Feinheit, Zartheit und Eleganz; denn die Sänger sangen zwar richtig, aber ohne Ausdruck. Sie sind so wenig geschult, daß selbst das „O bone Jesu“ gegen den Schluß ins Wanken geriet, weil der Alt fis (statt f) sang, abgesehen davon, daß der Alt nach „creasti nos“ nicht einsetzte und die Stelle nicht heraushob. Wenn man dann vernahm, wie die Bassisten die Greith'sche Messe also begannen: Kyrije-jeleison und eine Note in die andere zogen und schleiften, wie in der Deklamation, im Atemholen 2c. die ärgsten Verstöße gemacht wurden, dann mußte wohl jedem klar werden, daß man in Bamberg zu lernen anfangen muß und sich des Lernens nicht zu schämen braucht.

Einen besonderen Tadel erfuhr von allen Seiten die Wahl des Offertoriums. Der Text war mit Ausnahme des Wortes „judicium“ mir unverständlich; es war darin ein maßloses Lärmen der Trompeten. Bei dem Responsorium „Et cum spiritu tuo“ wurde immer nach cum geatmet, resp. eine förmliche Pause gemacht, oder wenn man will, das „cum“ so lange ausgehalten, daß es wie von den nachfolgenden Worten getrennt erschien!! Statt der Choral-Responsorien wurde die bekannte, beliebte Halbkadenz angewendet, die, wenn sie auch bei einer Oration oder einem einfachen (Ferial-) Versikel noch angehen mag, doch zum Präfations-Gesange paßt, wie die



„schönsten Augen" in eine Palestrina-Messe. Dazu das häßliche Einspielen (resp. Tonangeben) zum Gesang des Priesters mit voller Orgel. Das wohl haben alle gefühlt, auch die Bamberger, daß die Kirchenmusik eine bedauernswerte Rolle spielte und die Kunst sich keinen Lorbeer errungen. Es war ein trauriges Gefühl, das alle beschlich.

Ich (und viele mit mir) war begierig, den Volksgesang in einer Gegend zu hören, wo es keine andere Kirchenmusik regelmäßig gibt. Ich habe in Vierzehnheiligen zwei Ämtern (es war Sonntag den 30. Aug.), in Banz dem sonntäglichen Pfarrgottesdienste beigewohnt, in Bamberg selbst Volksgesang vernommen, andere für den Volksgesang sehr begeisterte Männer um ihre Ansicht befragt, will auch kein absprechendes Wort hieher setzen. Sollte man aber in Bamberg mit dem Vortrage der Volksgesänge ebenso zufrieden sein, wie es bei der Domchormusik der Fall zu sein scheint, so dürfte man doch auch die Meinung aussprechen: Wenn irgendwo, so braucht in Bamberg die Kirchenmusik, in specie der Volksgesang eine tüchtige Reform und das bischöfliche Ordinariat einen Mann, der sich damit befassen kann und will. Man wendet überall ein: Es gibt wichtigere Dinge zu thun. Allein hätten wir einen St. Ambrosius, einen St. Augustinus, einen Gregor d. Gr., so hätten auch diese Wichtigeres zu thun und sie würden doch der Kirchenmusik die nötige Aufmerksamkeit schenken und würden sie sicher — reformieren. Und wann und wo nur immer das kirchliche Leben erblühte, da wurde auch der Kirchenmusik die regste Sorgfalt zugewendet, und wo dies letztere nicht geschieht, da wird auch von ersterem nicht viel zu verspüren sein. Ich führe diese unbestreitbare Wahrheit, die uns die Geschichte an die Hand gibt, nicht Bambergs wegen an, sie paßt ja überall hin, ich will nur den faden Einwand, den wir auch in Bamberg wieder zu hören bekamen, beseitigen: Wir haben Wichtigeres zu thun. Die Kirche hat einmal beim Hochamte den Gesangs-Vortrag des liturgischen Textes vorgeschrieben, sie hat die Kirchenmusik vorgeschrieben; also hat sie[1]) die Pflicht, die dringliche, unabweisliche, keinen Aufschub der Erfüllung duldende Pflicht, den Gläubigen eine gute, nicht eine häßliche, verderbliche, uns dem Spott unserer Feinde preisgebende, triviale, jeden wahrhaft Gebildeten wie eine unsittliche Rede anekelnde, ja zum Teil geradezu wahnsinnige (man vgl. meine in Innsbruck gehaltene Rede) Kirchenmusik zu bieten. Und eine Pflichtversäumnis in einem Punkte, wo es sich um unser Allerheiligstes handelt, der bei unserm allerheiligsten Mysterium so geraume Zeit und eine so sehr bevorzugte Stelle einnimmt, mit den Worten entschuldigen: „Wir haben Wichtigeres zu thun, ist eine lächerliche Verblendung. Daß ich damit auch die Wichtigkeit und Bedeutung unseres Cäcilien-Vereines, und die Pflicht aller Mitglieder desselben, für unsere heilige Sache alle Kräfte anzuspannen, dargelegt habe, braucht wohl keines weiteren Beweises.



[1]) d. h. ihre Organe, ja alle Beteiligten haben die Pflicht . . .

Nach dieser Einleitung wende ich mich zum Berichte selbst.[1]) In der geschlossenen General-Versammlung am 31. August morgens 10 Uhr gab der Präsident Frhr. v. Loe bekannt, daß der Ausschuß für christliche Kunst sich in zwei Sektionen teilen werde, von denen eine bloß für Kirchenmusik thätig sein wolle. Nach dem Vorschlage des Vorbereitungskomité ernenne er (so schrieb es die „Geschäftsordnung" vor) zum Vorsitzenden der letzteren den Unterzeichneten. Als die Anträge, darunter die oben angegebenen, von mir gestellten, verlesen waren, wurde mir das Wort erteilt, dieselben zu begründen. Da aber die Zeit schon sehr vorgerückt war, bat ich, dies in der nächsten Versammlung thun zu dürfen. Dies geschah denn auch am 1. September in folgender Weise:

Meine Herren! Sie haben gestern den Antrag vernommen, den ich zu stellen mir erlaubt habe (siehe oben). Wir Musiker nämlich sind seit der letzten Generalversammlung in Innsbruck nicht unthätig gewesen. Wir haben einen Verein gegründet zur Förderung der heiligen Musika und er zählt nun circa 500 Mitglieder

[1]) Der Bericht ist nach meinen und des Herrn Kannreuther und anderer Herren Notizen verfaßt. Zur Abfassung quasi offizieller Protokolle kam es aus Mangel an Zeit nicht. Dieselben sollen durch diesen Bericht ersetzt werden. Deshalb bitte ich dringendst um allenfallsige Berichtigungen u. Zusätze.

in ganz Deutschland. Wenn aber je das Wort gilt: Man muß die Stimmen nicht bloß zählen, sondern auch wägen, so gilt es hier. Denn hinter mancher dieser Stimmen — ich meine hinter manchem Kapellmeister und Chormusikdirektor steht eben ein ganzer Chor von 30—60 Sängern und Musikern, von denen manche durch ihre ausgezeichneten Leistungen sich einen Ruf durch ganz Deutschland und weiterhin errungen haben, und die durch ihren Direktor mittelbar Mitglieder des Vereines sind, weil sie im Geiste des Vereines wirken. Wir treten also jetzt schon in jeder Beziehung sehr respektabel auf.

Aber, meine Herren! das ist uns nicht genug. Wir wollen noch mehr Mitglieder, und zwar recht eifrige, ja sogar opferwillige und opferfreudige. Deswegen nun habe ich meinen Antrag gestellt. Wenn ich aber nun will, eine hohe Generalversammlung möge den „deutschen Cäcilien-Verein" überall empfehlen, so muß ich doch auch sagen, was wir anstreben, was der Zweck des Vereines ist. Der Zweck des Vereines ist: die echte katholische Kirchenmusik zu fördern oder einzuführen, also zu fördern: 1) den Choral, 2) die figurierte polyphone Gesangsmusik der älteren und neueren Zeit, 3) das deutsche Kirchenlied, 4) das ernste würdige Orgelspiel, 5) die Instrumentalmusik — alles dieses insoweit es den liturgischen Gesetzen und dem Geiste der Kirche entspricht. Sie werden finden, meine Herren! daß wir gut katholisch sind, da wir nichts anderes wollen, als die praktische Durchführung dessen befördern, was die Kirche über die Musik angeordnet hat. Zur Ausführung ihrer Gesetzgebung braucht die Kirche Arbeiter, thätige Leute, und wir wollen ihr als solche Arbeiter, soweit wir dazu Beruf und Kräfte haben, dienen — nur im Geiste und nach dem Willen der Kirche. Ich denke — unsere Absicht ist keine schlechte.

Sie werden dann aber auch finden, meine Herren, daß wir nicht katholischer sind als der Papst, und kirchlicher als die Kirche, wie man zu sagen pflegt, daß wir nicht strenger sein wollen, als die kirchliche Gesetzgebung. Darum gestatten wir der Instrumentalmusik und dem Volksgesang mit Freuden jenen Raum, den ihnen die Kirche selbst gewährt. Jede Thätigkeit für die wahre, echte kirchliche Instrumentalmusik, für das echte gute Kirchenlied ist uns willkommen, vom Herzen und aufrichtig willkommen! Wir sind, um gewissen Schlagwörtern die Spitze abzubrechen, keine Puritaner und schütten das Kind nicht mit dem Bade aus. Wir wollen für das feierliche Hochamt auch den feierlichen Pomp der Kirchenmusik — alles an der rechten Stelle und am rechten Platze.

Es liegt ferner in unserem Programme, daß wir die christliche Kunst (denn das kirchliche Volkslied ist im engeren Sinne kein Kunstgesang) in jeder Weise fördern wollen — nicht bloß die ältere, sondern auch die neuere; daß wir nicht bloß für den Palestrinastil, den erhabenen, gottbegeisterten Ton-Ausdruck jener religiösen Tiefsinnigkeit, die unsere Dome geschaffen, eifern, sondern daß wir vorwärts wollen, daß wir auch moderne und modernste Mittel nicht verschmähen, wenn sie nur dem kirchlichen Geiste und der wahren katholischen Frömmigkeit nicht widerstreben. Wir wollen nicht allein bei der bewunderungswürdigen Epoche für die Kirchenmusik, bei dem 16. Jahrh. stehen bleiben, wir wollen, wenn es nur in unserer Macht stünde und Gott uns einen neuen, einen modernen Palestrina gäbe, eine neue, noch glänzendere Epoche für die moderne katholische Kirchenmusik herbeiführen, als die des 16. Jahrhunderts war.

Und, meine Herren, das sind keine ganz leeren Hoffnungen und Wünsche. Wer die jetzt herrschende Strömung auf diesem Gebiete kennt, wer die Rührigkeit und Thätigkeit vorzüglicher Kräfte auf diesem Felde der Kunst aufmerksam beobachtet, wer da sieht, nicht bloß mit welcher Begeisterung, sondern auch mit welchen Kenntnissen ans Werk der Reform gegangen wird, der muß mit Freude erfüllt werden und mit Hoffnungen auf eine schöne Zukunft. Er wird es sogar für wahrscheinlich erachten, daß hervorragende Geister mit der Kirche durch das Band der Tonkunst aufs neue verknüpft werden, mit jener Kirche, die die Tonkunst lange, lange Zeit wie ihr Kind gehalten und gepflegt hat, mit jener Kirche, welche die Tonkunst, man darf es ohne widerlegt zu werden sagen, wenn nicht alles, so doch das Höchste verdankt, was sie besitzt.

Diese herrliche Zukunft, diese neue, glänzende, für die Kirche und die kirchliche Tonkunst ruhmreiche Epoche sollen Sie herbeiführen helfen. Ich widerspreche noch einmal dem Vorurteile, als ob Musiklaien für uns nichts thun könnten. Sie können ihre Chorregenten, Musiker, Sänger veranlassen, daß sie unserem Vereine beitreten, daß sie für wahrhaft katholische Kirchenmusik wirken, sie können auch unsere Musikfeste besuchen, die einen wesentlichen Teil unseres Programmes bilden, uns Musikschulen gründen helfen; ja Ihr Interesse, Ihre Teilnahme allein schon würde uns tragen. Denn das war bisher das Übel, daß die katholische Welt für



heilige Tonkunst viel zu wenig Interesse gezeigt hat.

Nun aber, meine Herren! möchte ich besonders die hochw. Hrn. Pfarrer auf einen Punkt aufmerksam machen. Die Sache hat nämlich auch eine sehr praktische Seite. In Baden nämlich ist es den Lehrern freigestellt, vom 23. April 1869 an den Organisten- und Chorregentendienst zu übernehmen oder abzugeben. Nun haben bereits die meisten sich für letzteres erklärt, die einen vielleicht, ich nehme das Bessere an, um eine Pression auszuüben, daß ihre Gehälter aufgebessert werden, die anderen, weil sie mit und in der Kirche nichts mehr zu schaffen haben wollen. Dadurch kommt es, daß gar manche, vielleicht viele Pfarrkirchen kein Hochamt mehr haben werden. Wie lange ein ähnlicher Zustand anderswo, in specie bei uns in Bayern auf sich warten läßt, will ich nicht entscheiden. Aber das erlaube ich mir als persönliche Meinung zu bemerken, daß es gut sei vor einer herannahenden Umgestaltung der Dinge nicht die Augen zu schließen, sondern ihr im voraus zu begegnen, und Vorsichtsmaßregeln zu treffen. (Bravo!) Ob diese Maßregeln nicht vor allem auf eine Trennung der Fassionen der Organisten, dann auf eine Aufbesserung der Gehälter u. ä. sich zu beziehen haben, mögen diejenigen erörtern, die zunächst für die Kirchenmusik zu sorgen haben, nämlich die Herren Pfarrer, die Kirchenverwaltungen. Also gerade diese hochwürdigen Herren könnten uns ihren Rat geben, wie man es anzufangen hat, um die Gehälter so zu stellen und um Schritte zu thun, daß wir auf eine solche Maßregel gefaßt sind. — Wir brauchen dann auch Leute, die sich auf Liturgie verstehen, alle diese sind uns mit ihrem Rate im Vereine willkommen. —

Eines wird unvermeidlich sein: die Kirche wird selbst wieder die Gründung von Musikschulen in die Hand nehmen müssen. Und diese Zeit wünsche ich herbei, die Zeit, wo wir die Nachfolger eines St. Ambrosius und St. Gregorius Magnus selbst wieder thätig in die Reform der Kirchenmusik eingreifen sehen. (Unterbrechung der Rede durch lebhaften Beifall.) Nur auf diesem Wege ist Heil für die kirchliche Tonkunst zu erwarten. — Meine Herren! Man wird über die Reform der Kirchenmusik sagen, was man bei uns in Regensburg gesagt hat. Es ist nur kurze Zeit her, daß mein Chor, dem ich vorstehe, reformiert wurde (es ist nicht mein Verdienst); man hat gesagt: es geht nicht, es kann nicht gehen, wird nicht gehen und wird in alle Ewigkeit nicht gehen, und siehe — es ist gegangen, und geht und — geht besser als man geglaubt hat und als es schien, daß es gehen könnte, und es wird auch in Zukunft gehen. (Lebhafter Beifall.) Und wenn jemand mir zuruft: Bei uns, in meiner Stadt, in meinem Orte sind die Verhältnisse so, daß es nicht geht, so sage ich Ihnen, es geht auch bei Ihnen, wir wollen es nur einmal versuchen, wir wollen einmal besser werden (wie wir gestern abends gehört haben)[1], und es wird besser werden. (Bravo, Bravo!)

Also, meine Herren! (ich schließe) die Ziele des Vereines sind im allgemeinen: Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik, so daß sie wieder werde, was sie früher war, ein Wiederhall jenes tausendstimmigen Alleluja, das laut der Apokalypse von Engelsstimmen ertönt, ein Wiederhall jenes gewaltigen Amen, Amen, gleich dem Brausen der Wogen und der Wasserfluten, ein Wiederhall jener Lieder, welche die Jungfrauen singen, die dem Lamme folgen, ein Wiederhall jener Gesänge, die einen Augustinus erschütterten und zu Thränen rührten. Wahrlich — meine Herren! — blickt man auf das Unsägliche, was für weltliche Musik, und auf das Geringe, das für wahrhaft kirchliche Tonkunst im letzten Jahrhunderte geleistet worden ist, dann möchte man wohl der Worte des 136. Psalmes gedenken: „An den Strömen Babylons saßen und weinten wir, als wir Sions gedachten und an den Weiden hingen wir unsere Harfen auf," dann möchte man glauben, es sei der Kirche jene Harfe zerschmettert worden, die sie aus den Flammen des einstürzenden Tempels zu Jerusalem gerettet und der sie so herrliche Weisen zur Ehre Gottes entlockt hat durch alle Jahrhunderte. (Andauernder Beifall.) Doch nunmehr, meine Herren! wollen wir mit David — unserm Simonides, Pindar und Alkäus, wie Hieronymus ihn nennt — rufen: „Exsurge gloria mea, exsurge psalterium et cithara, exurgam diluculo, cantabo et psallam!" („Erhebe dich, du meine Zierde, erhebe dich, Saitenspiel und Zither; wecken will ich das Morgenrot (in der Morgendämmerung will ich aufstehen) und will singen und Psalmen anstimmen!") — Wer in diesen Ruf einstimmt, bei dem, meine Herren, braucht unser Verein keine Empfehlung — er wird ihm auf dieser Generalversammlung eine Herzensangelegenheit werden und auch nach derselben und für alle Zeiten bleiben. Das gebe Gott! (Andauernder Beifall.)

[1]) Anspielung auf die Rede des Herrn Falk aus Mainz.



Tags vorher hatte nachmittags 3 Uhr die erste Ausschußsitzung stattgefunden. Der Unterzeichnete eröffnete dieselbe mit einigen Worten: Wenn er es wage, in dieser Versammlung zuerst das Wort zu ergreifen, so möge dies der Präsident der hohen Generalversammlung, der ihn zum Vorsitzenden des 3. Ausschusses ernannt, und das Vorbereitungs-Komité, das ihn dazu vorgeschlagen, verantworten; er stelle die Bitte, ihm zwei Sekretäre zur Seite zu geben. Hierauf übernahmen diese Geschäfte: Herr Kannreuther und Herr Schreiber. Da die Ausschußsitzungen von allen Mitgliedern der Generalversammlung besucht werden konnten, so waren auch in unserem Ausschusse mehrere Herren, die noch nicht Mitglieder des „Cäcilien-Vereines" waren und sind. [1])

1. Der Vorsitzende richtet an die Gegenwärtigen die Anfrage, ob er in der nächsten Generalversammtung öffentlich über seinen Antrag sprechen solle auch im Namen des Ausschusses? Im letzteren Falle nehme er freilich die Verpflichtung auf sich, zu erklären, er habe nicht im Sinne des Ausschusses gesprochen, wenn er Ungehöriges sagen sollte. Die Antwort lautete: Ich solle im Namen des Ausschusses sprechen. Ein Protest dagegen wurde mir nachträglich nicht bekannt.

2. Hierauf folgte die Anfrage von seite des Vorsitzenden, ob zuerst die definitive Konstitution des Vereines vorgenommen werden solle oder ein anderer Gegenstand. Die Versammlung entschied sich einstimmig fürs erstere. Hierauf sprach [2]) der Vorsitzende:

Dann ist das Erste, daß wir einen Präsidenten wählen. Sie wissen, daß von den weitaus meisten Mitgliedern, soweit sie ihre Stimmen schriftlich abgaben, meine Wenigkelt zu dieser Stelle gewählt wurde. Nun gäbe ich sicher ein schlechtes Beispiel, wollte ich mich sträuben, diese unverdiente Würde anzunehmen, weil es schiene, als scheue ich die Bürde. Und das habe ich ja von jeher ausgesprochen: Vor der Bürde dürfen wir nicht erschrecken. Und wenn ich auch mich dieser Ehre für unwürdig erachte, so muß ich mir doch auch die Worte zurufen: Mut — Mut! Wer Großes erreichen will, darf den Mut nicht sinken lassen, der muß vielmehr Hand ans Werk legen. Allein — meine Herren! — ich habe trotzdem ein großes Bedenken. Es ist mir nämlich der Zweifel aufgestiegen, ob Sie nicht, als Sie mich wählten, sich eine ganz andere Vorstellung von meiner Wenigkeit gemacht hätten. Ich fürchte, Sie hätten sich, als Sie mich wählten, etwa einen Mann vorgestellt von ehrwürdigem Aussehen, der zu repräsentieren versteht, voll feiner Manieren, voll Gelehrsamkeit, Wissen Beredsamkeit, Kraft und Energie. Von all dem ist nichts an mir, wie der Augenschein beweist, sum minimus in Israël. Es besteht also großer Zweifel über die Giltigkeit der Wahl propter errorem personæ, und viele von Ihnen können um so ungehinderter ihre Wahlstimme einem Würdigeren übertragen, als sie bisher noch nicht gewählt haben. Ich bitte, meine Herren! das nicht als falsche Bescheidenheit auszurechnen. Ich habe nur aus dem Grunde mich bisher als „provisorischer Präsident" unterzeichnet, weil ich ängstlich bin, es könnte auch nur ein Schatten von Verdacht bestehen, als ob der Verein mich nicht gewollt, sondern besser einen anderen gewählt hätte. Mir liegt zu viel an der Sache, als daß ich nicht jeder glücklicheren Wahl meine freudigste Zustimmung gäbe. —

Als hierauf nur Widerspruch erfolgte, stellte ich die Fragen: 1) Soll also die bisher provisorische Wahl von heute an eine definitve werden, 2) soll es dem Präsidenten überlassen bleiben, den Sekretär und Kassier selbst zu wählen und soll es bei den bisherigen Persönlichkeiten sein Verbleiben haben? Beide Fragen wurden einstimmig bejaht.

3. Der Vorsitzende bezeichnete als nächsten Gegenstand der Beratung die Komplettierung des Ausschusses. Nach längerer Debatte wurde der Beschluß gefaßt, der in den unten folgenden Statuten V. c. angegegeben ist.

4. Zum Behufe der definitiven Feststellung der Statuten wurde eine Subkommission gewählt, welche dieselben zuerst redigieren und dann der nächsten Ausschußsitzung zur Beratung vorlegen sollte. Es wurden gewählt: Die H.H. Chormusikdirektor Schmidt aus Münster, Präfekt

[1]) Ich bitte auf diesem Wege um Nachricht, welche Herren demselben beitreten wollen, damit die Fortsetzung des Verzeichnisses möglichst vollständig und genau sei.

[2]) Da die Reden nicht stenographiert wurden, so geben meine Anführungen nur den Sinn. Nur die obige Rede ist genau nach dem stenographischen Berichten.

Schaller aus München, P. Utto Kornmüller, Musikdirektor aus Metten, Chordirektor Kaim aus Biberach und der Unterzeichnete. Diese wählten Herrn P. Utto Kornmüller als Referenten und so wurden die später folgenden Statuten angenommen.

5. Hierauf kam die Frage über die Protektoren des Vereines zur Verhandlung. Das Resultat derselben zeigen die Statuten sub VII.

6. Die Frage, ob der Verein die Approbation seiner Statuten beim heil. apostolischen Stuhle und bei denjenigen hochw. Hrn. Bischöfen, in deren Diözesen sich Mitglieder befinden, nachsuchen solle, wird einstimmig bejaht. Als Grund wurde bezeichnet, daß ein Verein, der die katholische Kirchenmusik fördern will, nicht außer Verbindung mit den katholischen Oberen bleiben könne. Diese Approbation nachzusuchen wird der Präsident beauftragt.

7. Auf die Frage hin: Welches die erste Vereinsgabe sein solle, legte der Unterzeichnete die Sequenz „Veni sancte Spiritus" von Olivieri, ein „Stabat mater" von M. Hanisch, eine Abhandlung von Josef Seiler über „Flagellantenlieder",[1]) und eine solche über die Behandlung 2c. der Orgel von B. Mettenleiter vor. Nachdem besonders Herr Kaim für letztere gesprochen hatte, wurde diese Schrift als erste Vereinsgabe bestimmt.

8. Um im voraus einer wertvollen zweiten Vereinsgabe sicher zu sein, wird der Präsident beauftragt, ein Preisausschreiben für die Mitglieder zu veranstalten und die Preisrichter zu bestimmen.

9. Die Frage, wann und wo die zweite Generalversammlung des Vereines abgehalten werden solle, rief eine lebhafte Debatte hervor. Der Präsident schlug nämlich Regensburg vor und begründete diesen Vorschlag etwa auf folgende Weise:

„Wenn ich mir erlaube, Regensburg vorzuschlagen, so geschah dies darum, weil es von großer, sehr großer Wichtigkeit für den Verein ist, daß nicht bloß Beratungen, sondern daß auch Musikproduktionen stattfinden, die für die Mitglieder belehrend sind. Und da kann nicht jede Stadt oder jede Kathedrale als Muster aufgestellt werden. So — verargen Sie es mir nicht, wenn ich es offen ausspreche — die Aufführung, wie wir sie zur Eröffnung der Generalversammlung gehört haben, zeigt wahrhaftig nur, wie die Kirchenmusik nicht sein soll.[1]) Wenn man bei solchen Gelegenheiten Messen aufführt, bei deren Gloria-Schlusse man rufen könnte: Nun mag der Vorhang der Bühne aufgehen, deren Crucifixus eben eine Wolfsschluchtscenen-Musik ist, die (ich nehme den schönen Anfang des Kyrie und einige andere Stellen aus) zum Teile aus lächerlichem Spektakel, zum Teile aus widerlicher Sentimentalität zusammengesetzt sind, dann, meine Herren! will man entweder ein abschreckendes Beispiel geben, wie Kirchenmusik nicht sein soll, oder man versteht nicht, was sie sein soll. Ich habe hierauf im voraus aufmerksam gemacht und gesagt, daß, wenn man die Mittel zur Aufführung der Missa Papæ Marcelli wirklich nicht finden könnte,[2]) was zwar bei einer Stadt von Bambergs Größe zumal es nicht in China liegt, unglaublich scheint, aber jetzt glaubwürdig geworden ist, daß es dann noch manche andere Vokal- und Instrumental-Messen gibt, die man mit Ehren aufführen kann und daß ich ein hohes Domkapitel bedauern muß, das einen Vorschlag (zur Aufführung dieser Messe) hinnehmen mußte, der in jeder Beziehung ein testimonium paupertatis ist. Einer solchen Gefahr, so hoffe ich, sollen Sie in Regensburg nicht ausgesetzt sein. Wir können Ihnen freilich nichts bieten, das Sie interessieren dürfte, als Aufführungen alter Meisterwerke aus dem 16. Jahrh. Aber es würde sich dann wenigstens zeigen, daß die viel gescholtenen „Pfundnoten", wenn nur der rechte Direktor darüber kömmt, Leben und Geist bekommen und eine Wirkung hervorbringen, die sich mit allen Effekten der besten Werke der Neuzeit messen kann. Darum schlage ich Ihnen Regensburg vor."

Die Sensation (um ein abgenütztes Schlagwort zu gebrauchen), welche diese Worte hervorriefen, zeigte sich sofort in einer sehr erregten Debatte. Es erhob sich ein Herr (dessen Name mir entfallen) und betonte, man könne sich bei einer so mangelhaften Aufführung kein eigentliches Bild von der Messe machen, und es gehörten zur entsprechenden Aufführung derselben

[1]) Sie ist in der „Musica sacra" erschienen.

[1]) Der ungemein lebhafte Beifall, der in dieser Weise zum ersten und einzigen Male innerhalb des Ausschusses, gerade bei dieser Stelle losbrach, zeigte, daß ich nur ausgesprochen, was fast alle fühlten und auf dem Herzen hatten.

[2]) Ein Herr v. d. A. schreibt hiezu: „Bamberg hat 23,000 Einwohner. Bei Sängerfesten u. s. w. hört man nichts von einem Mangel." Es fehlt eben an der bewegenden und treibenden Kraft. Freilich war auch Vakanz.

ganz andere Kräfte, als die verwendeten. Auch die Missa Papæ Marcelli gelänge nicht immer, (er habe sie öfters in München gehört) und dann mache auch diese keinen Eindruck; auch in Regensburg werde sie nicht immer gelingen. Herr Präfekt Maaz pflichtete dem Satze bei, daß die verwendeten Kräfte nicht ausreichten, und meint, die Messe in Es sei auch die schlechteste Reissigers. Dem widersprach der Präsident. Sein Urteil über die Messe gründe sich nicht auf einmaliges, sondern auf öfteres Hören ganz vorzüglicher Aufführungen, und auf das genaue Studium der Partitur. Er kenne zwar nur noch eine Messe von Reissiger, die sei aber nicht nur frivoler, sondern stehe auch an musikalischem Werte bedeutend tiefer als die in Es. — Nachdem mehrere Anwesende sich in ähnlicher Weise ausgesprochen hatten, wurde der Antrag des Unterzeichneten angenommen und derselbe beauftragt, die nötigen Einleitungen zu treffen. — Als Tage der Versammlung wurden der 3. und 4. August gewählt.

10. Die weiteren Fragen nach der Art und Weise der dahier abzuhaltenden Generalversammlung beantwortete der Vorsitzende dahin, er denke sich die Sache so, daß eine öffentliche Versammlung ohne Debatten und Abstimmungen zu dem Zwecke abgehalten werden solle, die Ziele des Vereines u. ä. in Reden darzulegen, daß die übrigen Versammlungen nur für die Vereinsmitglieder bestimmt seien, um zu beraten a) über Vereinsangelegenheiten, b) über liturgische Fragen, soweit sie die Musik betreffen, c) über Censurierung von Musikalien und Gesangbüchern. — Der erste Tag solle der Aufführung der Meisterwerke des 16. Jahrhdts., also eines Hochamtes, einer Vesper und Litanei, und eines Kirchenkonzertes (Motetten, Lamentationen ꝛc.), der zweite für leichte praktische Kompositionen bestimmt sein, besonders für die in den Beilagen zu meinen Blättern. Auf die Anfrage, warum nicht lauter Werke, die von allen nachgeahmt werden könnten, zu Gehör gebracht werden sollten, erwiderte ich: 1) Weil sicher viele Gäste eintreffen werden, deren Reisezweck besonders in der Anhörung der alten Werke bestände, 2) weil diese für alle eminent bildend wirken müßten,[1]) und damit die Gelegenheit, auch moderne Werke besser erfassen zu lernen, da ja die besseren modernen Kompositionen auf den Alten fußen, geboten würde. Deswegen sollte auch möglichst gesorgt werden, daß entweder Werke, welche in der Mus. div., deren Kenntnis von den Gästen erwartet wird,[1]) enthalten sind, zu Gehör kommen, oder solche, die bis dorthin noch gedruckt werden. Ob die verehrlichen Gäste, unter denen sicher viele Gesangskräfte, sich nicht selbst auch, wie angefragt wurde, vereinigen möchten, um eine kleine Produktion resp. Gesangsübung (Männerchor) abzuhalten, müsse dahingestellt bleiben, und kann ich mich nicht darüber äußern, da zuerst mehrere Wünsche hierüber laut werden müßten. Ein Versuch könnte ja gemacht werden. Daß auch Choral, der für die Landkirchen praktischste Gesang, gesungen werde, sei selbstverständlich. Damit waren alle einverstanden und die Ausführung dem Präsidenten übertragen. Später wurde uns die erfreuliche Nachricht, daß der katholisch-pädagogische Verein zu gleicher Zeit dahier seine Generalversammlung abhalten wolle.

11. Auf die Frage, in welcher Weise bezüglich der Ehrengeschenke, Dekrete ꝛc. (Statuten-Entwurf §. 4. 3. c.) vorgegangen werden solle, erklärte der Präsident, nachdem mehrere Mitglieder den Antrag gestellt hatten, es solle davon überhaupt abgesehen werden, welcher Antrag jedoch durch die Majorität abgelehnt wurde, daß die Herren Schmidt aus Münster, B. Mettenleiter aus Kempten, B. Kothe in Oppeln, M. Brosig und A. Krawutschke in Breslau dem Vereine die meisten Mitglieder, zusammen über 200, zugeführt hätten; es möge darum die erste Generalversammlung diesen Herren ihren Dank ausdrücken. Lebhafteste Zustimmung erfolgte. Große Verdienste um das Vereinswesen hätten sich aber schon vor der Gründung unseres Vereines die Herren Zangl, Schöpf und Schenk, dann Herr Kaim innerhalb des Südtiroler und des Württembergischen Vereins erworben, und wiederum Herr Zangl durch die Grün-

[1]) Man darf den Wert der formellen Bildung, besonders das absolut notwendige Studium der Geschichte, für keine Fachwissenschaft unterschätzen; und die Aufführung der Alten wird für Gebildete eine überaus nützliche Vorlesung nicht bloß über Geschichte der Musik, sondern auch über den Geist der katholischen Kirchen-Musik und die liturgische Auffassung der betreffenden Teile des Gottesdienstes sein, besser als hundert Vorlesungen in Worten.

[1]) Wenn sie auch nicht unerläßlich, nur zum vollen Verständnisse dienlich ist.

dung des Nordtirolischen Vereines erst vor einigen Wochen. Zur Zeit seien zwar von diesen dem allgemeinen Vereine noch zu wenige Mitglieder beigetreten. Wir betrachten sie aber doch als unsere Bundesgenossen und wenn wir einmal unseren Verein recht einladend ausgebaut haben, werden wir sie bitten, zu uns zu kommen. Was aber ganz spezielle Verdienste angehe, so habe sich solche nach seiner unmaßgeblichen Ansicht Herr B. Mettenleiter dadurch erworben, daß er seine Abhandlung über die Behandlung der Orgel 2c. 2c. dem Vereine gratis angeboten und überlassen habe. Hiefür ein Ehrengeschenk ihm auszusprechen, sei Ehrenpflicht des Vereines. (Wurde mit freudigem Danke gegen Hrn. M. sofort genehmiget und die Ausführung dem Präsidenten übertragen.) Was aber besonders rühmenswerte Thätigkeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik angehe (abgesehen vom Vereine), so erlaube er sich, indem er die schon weithin bekannten Leistungen ausgezeichneter Chorregenten, Kapellmeister, Seminar-Musiklehrer 2c. übergehe und leider wohl übergehen müsse, wenigstens auf einen bis jetzt kaum zur Öffentlichkeit gelangten Fall einer vollständigen, der Liturgie auf's allergenaueste im strengsten Sinne des Wortes entsprechenden Reform aufmerksam zu machen. Eine solche habe nämlich das hier in unserer Mitte anwesende Vereinsmitglied Hr. Pfarrer Langer in Böhmisch-Neukirchen mit Hilfe seines Kantors 2c. Hrn. Käß durchgeführt, wie aus den Berichten des Salzburger Kirchenblattes hervorgehe. Er wünsche lebhaft, daß die Versammlung beiden Herren ihre Zustimmung ausdrücke, mit der Bitte an Hrn. Pfarrer Langer, unsere Grüße Herrn Käß und seinen opferfreudigen Sängern zu bringen. — Die Versammlung stimmte dem bei.

12. Einer der wichtigsten Beratungsgegenstände war die Art und Weise des Vorangehens der Bezirks- und Diözesan-Vereine. Auf die Frage, wie man es angehen solle, um Bezirks- und Diözesan-Vereine zu stande zu bringen, antwortete der Präsident: So, wie es z. B. Herr Schmidt in Münster gemacht; er schrieb einen kleinen Aufsatz in das Pastoralblatt, lud zur Teilnahme ein — und siehe es meldeten sich cirka 60 Mitglieder. So, wie es Herr Kaim gemacht; er besprach im deutschen Volksblatte, das dort viel gelesen wird, die Wichtigkeit und Dringlichkeit der Sache, versprach eine gediegene Kirchenaufführung und lud alle ein — er hoffte 30—40 und es kamen 400 und 155 davon wurden Mitglieder. So, wie die Herren M. Brosig, B. Kothe und A. Krawutschke es gemacht; sie thaten sich zu einem Komité zusammen, luden in den Zeitungen ein und cirka 60 meldeten sich. Das ginge ziemlich gut und leicht, weil das Bedürfnis dazu vorhanden. — Schwerer würde die Sache, wenn es sich darum handelt, in einen Bezirks- oder Diözesan-Verein Leben zu bringen. Und da gebe er die feierliche Erklärung ab: Die Diözesan-Vorstände müßten selbstthätig vorangehen, um jährlich ein Diözesanfest abzuhalten. Der Präsident könne dazu zum Teil wegen der weiten Entfernung, zum Teil weil die Mitglieder und dadurch die Geschäftslast und die Reisen zu viel, nichts thun; dann habe jede Diözese andere Bedürfnisse, andere Mißstände, die oft mit „zarter Hand" angefaßt werden[1]) müßten. Jeder Diözesan-Verein nehme selbständig Konferenzthesen, Produktionen, Zensurierungen, Belohnungen, Aufmunterungen, Preisausschreiben, Orgelprüfungen 2c. vor nach seinem eigenen Bedürfnisse, nicht nach dem anderer, ohne zu warten, bis der Präsident den Anstoß gibt oder es verlangt. Je

[1]) Überhaupt scheint die Meinung verbreitet zu sein, als ob die Anregung zu gar allem vom Präsidenten ausgehen soll. Ich sage: Der wahre, vernünftige Eifer zur Reform, der Eifer, andere zu belehren, ihnen zu zeigen: so macht man es, so behandelt man die Orgel, so spielt man, dies ist zu meiden, der Eifer höhere, bessere, kirchliche Leistungen zu erzielen, gute Grundsätze zu verbreiten, der macht das Wesen des Vereines aus, der trägt, festiget, belebt, begeistert ihn und macht ihn nützlich und verdienstvoll — nicht der Präsident. Wenn er allein Eifer hätte — und niemand ließe sich durch ihn entflammen — was hälfe es? Nehmen wir die Gesellen-Vereine! Da ist ein Generalpräses in Köln; ein Generalpräses für Bayern in München; können aber die Präsides der einzelnen Gesellenhäuser auf diese warten? Hängt nicht alles von ihnen selbst ab? Und doch kommen sie zusammen, beraten, stützen einander, stehen für einander und ihre Generalpräsides ein 2c. Der Generalpräses in Köln ist nur der „primus inter pares" und will nicht mehr sein! Und wenn es bei uns nicht so wäre, wäre alles vergeblich. Wenn nicht dieser Geist, vor allem der Geist der Zusammengehörigkeit, der Liebe, der Anhänglichkeit aneinander 2c. herrscht, so lösen wir den so schnell sich entwickelnden Verein besser wieder auf.

mehr Sie ohne den Präsidenten thun und reformieren, desto besser ist es. Nur voran ohne ihn! Daß demselben Bericht erstattet, daß mit ihm korrespondiert, vielleicht in einzelnen Punkten sein Rat eingeholt werden muß u. ä., braucht gar keiner Erörterung. Einer trägt da den anderen. — Hierin ist der Kemptener Bezirksverein mit gutem Beispiele vorangegangen. Ich habe gebeten — und am 10. August trat ein anständiger Teil der Mitglieder zusammen — eine Festmesse wurde aufgeführt, Beratungen gepflogen, die prachtvolle neue Orgel gespielt, Erklärungen dazu gegeben ꝛc. So soll es überall geschehen! Deswegen bitte ich die Herren, damit wir gleich praktisch vorangehen, mit mir den Herrn Schmidt aus Münster, die Herren Manzer, Langer und Schmid aus Böhmen, die Herren Maaz ꝛc. aus Dresden, die Herren Brosig, Kothe ꝛc. aus Schlesien recht freundlich zu ersuchen, ohne Säumen zur Vorbereitung und Abhaltung eines Diözesan-Musikfestes, und die übrigen Bezirksvereins-Vorstände ebenso zu ersuchen, mit ihren Versammlungen nach Möglichkeit voranzugehen, sich selbst Protektoren zu wählen, um Mitglieder und Teilnehmer zu werben. Ist der Diözesan- oder Bezirksverein beisammen, so wird ein Vorstand gewählt, dem ein an seinem Orte wohnender Sekretär und Kassier beigegeben wird,[1]) die von nun an, ohne den Präsidenten zu fragen, untereinander korrespondieren, sich versammeln, beraten, produzieren ꝛc. Der Diözesanvorstand korrespondiert ꝛc. mit den Vorständen der Bezirksvereine, diese mit den einzelnen Mitgliedern. Der erstere berichtet über den Stand der Angelegenheiten ꝛc. ꝛc. an den Präsidenten. So können wir hoffen, daß der nächstjährigen G.-V. mehrere Diözesan- und Bezirks-Vereinsfeste vorangegangen sind, welche ihren Deputierten zur öffentlichen, mündlichen Berichterstattung nach Regensburg senden, und derselben nachfolgen werden. Auf diesen letzteren wird dann an die einzelnen, der G.-V. nicht anwohnenden Bericht erstattet werden. So stelle ich mir unsere Thätigkeit im nächsten Jahre vor. Wer sieht nicht ein, daß dies alles nicht vom Präsidenten abhängt oder ermöglicht werden kann, sondern nur vom Eifer vieler? Meine Herren! Selbständigkeit der einzelnen Vereine ist mein erster Grundsatz."[1]) — Die Zustimmung war einmütig. Damit ward dieser über allen anderen wichtige und entscheidende Gegenstand verlassen.

Eine Debatte, ob jetzt schon zur Censur verschiedener Kompositionen vorgegangen werden solle, führte zu keinem positiven Resultate, obwohl viel Einmütigkeit sich kundgab. — Damit wäre der Bericht über die eigentlichen Anträge betreffs der Vereinsangelegenheiten, seine Konstituierung ꝛc. mit Ausnahme der Statuten erschöpft. Hievon, sowie von den allgemein musikalischen Angelegenheiten in einem zweiten und dritten Artikel. Am Schlusse des ersten bin ich die Erklärung schuldig, daß die obige Schilderung sicher hinter der Wirklichkeit sehr weit zurückbleibt, ein so farbenreiches, belebtes, erquickendes Bild bot die Versammlung. Es war erquickend, so viel Geist, Wissen, Talent und Eifer, zum Teil Humor und Witz sich aussprechen zu hören. Ich wurde auch von verschiedener Seite gebeten, im Berichte die herrschende Einmütigkeit, Begeisterung und die mit Ausschluß alles Egoismus nur das Beste des von allen als nützlich und wichtig erkannten Vereines bezweckende aufopfernde Hingabe, die nicht das ihrige sucht, wie sie sich in den fast 7 Stunden währenden Sitzungen kundgab, zu konstatieren. —

Zweiter Artikel.

Statuten des allg. deutschen Cäcilienvereins für kath. Kirchenmusik.

I.

Der Verein stellt sicher unter den Schutz der heiligen Cäcilia und nennt sich darnach Cäcilien-Verein.

[1]) Mehrere größere Bezirke können wieder in kleinere zerlegt werden, z. B. Kempten und Kaufbeuern, letzterer etwa unter der Leitung des Hrn. Chorregenten Fischer; jeder hält kleinere Produktionen, aber wenigstens einmal jährlich kommen sie zusammen, beide stehen in beständiger inniger Verbindung. — Die Herren in Breslau könnten den Diözesanvorstand bilden, die anderen Herren sich in kleinere Bezirke zusammenthun. Das sind nur Beispiele und Wünsche, nicht Ratschläge des Unterzeichneten.

[1]) Ich werde nie, was im Vereine Gutes geschieht, mir zurechnen. Ich bin zu vertraut mit den riesenmäßigen Schwierigkeiten, welche die kleineren Vereine zu überwinden haben, als daß ich nicht genau wüßte und klar fühlte, daß ich völlig machtlos und ohnmächtig ihnen gegenüber bin.

II.

Zweck des Vereines: Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik im Sinne und Geiste der heiligen Kirche, auf Grundlage der kirchlichen Bestimmungen und Verordnungen; der Verein will nur die praktische Ausführung der letzteren befördern. Seine Sorgfalt wendet er zu:

a) dem gregorianischen Chorale;

b) der figurierten polyphonen Gesangsmusik der ältern und neuern Zeit;

c) dem Kirchenliede in der Volkssprache;

d) dem kirchlichen Orgelspiele;

e) der Instrumentalmusik, wo sie besteht, soweit sie nicht gegen den Geist der Kirche verstößt.

III.

Mittel zur Erreichung des Zweckes sind:

a) Größere Vereinsversammlungen mit Besprechung der Mitglieder und mit Produktion kirchlicher Tonwerke wenigstens alle 2—3 Jahre;

b) kleinere Konferenzen der Mitglieder eines Bezirkes;

c) Haltung eines Vereinsorgans, als welches die „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik, von Fr. Witt" bestimmt sind;

d) Empfehlung, Mitteilung, Verbreitung kirchlich gehaltenener Tonstücke und belehrender musikalischer, liturgischer und anderer Schriften;

e) Censurierung unkirchlicher Musikwerke.

IV.

Mitglieder des Vereines können werden alle Musiker und Musiklaien, welche

a) nach Maßgabe ihrer Kräfte und Mittel für die Zwecke des Vereines thätig sein wollen;

b) einen jährlichen Beitrag von 30 kr. rhein., oder 9 Sgr., oder 50 kr. in österr. Papier leisten, wovon ein Teil den Bezirksvereinen selbst verbleibt, der andere dem Hauptvorstande zu allgemeinen Zwecken übergeben wird. Die Ablieferung der Beiträge geschieht alljährlich (prænumerando) bei den Bezirksvereinsvorständen.

V.

Gliederung des Vereines. An der Spitze des Vereines steht der Präsident, welcher nur ein praktisch gebildeter Musiker von anerkannter Tüchtigkeit (Komponist, Chordirigent, Organist oder musikalischer Schriftsteller) sein soll; er wird auf den Generalversammlungen durch Stimmenmehrheit auf 5 Jahre gewählt. Ihm zur Seite steht:

a) ein Sekretär, der die Stelle des Präsidenten bei dessen Verhinderung vertritt;

b) ein Kassier;

c) ein Ausschuß von so vielen Mitgliedern, als Diözesen sind, in denen Bezirksvereine bestehen. Die Vorstände der Diözesanvereine sind die Mitglieder des Hauptausschusses.

VI.

Thätigkeit der Vorstandschaft. Der Präsident ordnet und bereinigt die laufenden Geschäfte des Vereines, nimmt die Mitglieder auf und wählt sich selbst den Sekretär und Kassier, beruft die Generalversammlungen, entwirft für diese die Programme, führt in ihnen den Vorsitz und stattet Bericht über das bisherige Wirken des Vereines ab.

Der Sekretär führt die Korrespondenz und vertritt die Stelle des Präsidenten im Verhinderungsfalle. Der Kassier empfängt und verwahrt die einlaufenden Gelder und legt dem gesamten Ausschusse und der Generalversammlung, so oft sie zusammentreten, Rechenschaftsbericht über die Einnahmen und Ausgaben vor.

Der Hauptausschuß soll alljährlich zusammentreten.

VII.

Bezirksvereine bilden sich in den einzelnen Diözesen oder in kleineren Bezirken auf gleicher Grundlage, d. h. zur Förderung gleichen Zweckes und nach gleichen Grundsätzen des Hauptvereines. Jeder Diözesan- oder Bezirksverein kann sich Ehrenpräsidenten oder Protektoren wählen.

VIII.

Wesentliche Änderungen der Vereinsstatuten beraten die Generalversammlungen.

IX.

Die Statuten des Vereines sind der kirchlichen Genehmigung zu unterstellen.

Erläuterungen.

ad II. e) Zur Neueinführung instrumentierter Kirchenmusik will der Verein seine Hand nicht bieten; wo sie schon be-

steht und wo man sie auch ferner beibehalten will, soll er ihre Übung nach dem kirchlichen Geiste, der sie nicht verbietet, aber ihr eine untergeordnete Stelle anweist, regeln. Daß, wo und wie es nur immer angeht, der Verein besondere Pflege dem Chorale und der älteren kontrapunktischen Musik angedeihen lasse, sei hier noch bemerkt.

Da das Wesen der Kirchenmusik im Vortrage des Textes, also im Gesange ruht, die Instrumente (mit Ausnahme der Orgel) von der Kirche als pure Nebensache betrachtet werden, so ist nicht abzusehen, warum der Verein die Instrumentalmusik irgendwo neu einführen soll. Also nochmals: der Verein tritt der Instrumentalmusik, soweit die Kirche sie gestattet, und selbe kirchlich-liturgisch gehalten ist, durchaus nicht entgegen, kann aber auf die Förderung derselben, weil diese Gattung ohnehin überstark vertreten ist, wenigstens in Süddeutschland, nur insoferne sich einlassen, als er die dringend notwendige Reform derselben anstrebt.

ad III. c) Der Unterzeichnete erklärte zu diesem Satze des Hrn. Referenten: „Der Verein übernimmt keinerlei Verantwortung für den Inhalt der „Flieg. Bl. f. kath. K.-M." Die in denselben ausgesprochenen Ansichten sind Privatmeinung des Red. und seiner Mitarbeiter. Der Präsident benützt diese Blätter nur zur Veröffentlichung seiner Ausschreiben an die Mitglieder wegen ihrer weiten Verbreitung (nahezu 2000 Exemplare) und weil dem Vereine z. B. die Mittel fehlen, die Ausschreiben eigens drucken zu lassen, und notorisch bis jetzt fast nur die Leser dieser Blätter dem Vereine beigetreten sind. Der Verein bindet sich ebensowenig an die Darlegungen der Blätter als der Red. durch den Verein gebunden ist."

ad III. d) Den Bezirksvereinen ist die Anlegung einer musikalischen Bibliothek, sowohl Musikalien als Schriften über musikalische Dinge enthaltend, zu empfehlen.

ad III. e) Die Bezirksvereinsausschüsse lassen es sich angelegen sein, diejenigen Musikalien ihres Bezirkes, welche als unkirchlich zu bezeichnen sind, namhaft zu machen, um dieselben nach Begutachtung solchen Urteils durch den Hauptausschuß im Vereinsorgan zur öffentlichen Kenntnis zu bringen.

ad IV. b) Als Einhebungstermin der Beiträge erscheint der Monat Januar am geeignetsten. Unter den „allgemeinen Zwecken" sind begriffen: die jährliche Vereinsgabe, die Druckkosten für Mitgliederverzeichnisse und besondere Veröffentlichungen des Vereines. Das Vereinsorgan fällt selbstverständlich nicht darunter, und bleibt die Anschaffung desselben dem Belieben der Vereinsmitglieder überlassen.

Einzelne Mitglieder an Orten oder in Distrikten, wo sich noch kein Bezirks-Verein gebildet hat, können solchen Rest nach ihrem besten Dafürhalten zu kirchenmusikalischen Zwecken verwenden.

Es wurde also bestimmt, daß alle Beiträge an den Bezirksvereinsvorstand abgegeben werden müssen, diese geben dann den in den Ausschreiben des Präsidenten verlangten Teil an den Haupt-Kassier ab, sobald alle Mitglieder ihre Beiträge geleistet haben. Über die Verwendung der übrigen Summe verfügt der Bezirksverein in seinen Versammlungen und haben die Vorstände desfallsige Anträge an dieselben zu stellen.

ad V. c) Da die Bezirks- und Diözesan-Vereine selbst ihre Vorstände wählen, so haben sie damit auch die Wahl des Hauptausschusses in den Händen. Denn der Vorstand des Diözesan-Vereines ist ipso facto Mitglied des Hauptausschusses. Beim Zusammentreten des letzteren hat derselbe das Recht, sich durch ein beliebiges sachverständiges Mitglied vertreten zu lassen.

ad VII. Wenn sich in einer Diözese mehrere Bezirksvereine gebildet haben, treten sie zu einem Diözesanverein zusammen, welchem die Vertretung beim Hauptverein obliegt (cf. Nr. V.), ohne daß die Selbstständigkeit der einzelnen Vereine dadurch gehindert wird. — Ehrenpräsidenten sind nicht unbedingt notwendig, doch von großem Vorteil; sie seien Bischöfe oder andere Notabilitäten, welche durch ihre Stellung, ihren Einfluß und ihre Thätigkeit die vorzüglichsten äußeren Stützen eines Vereines werden oder sein können und wollen.

ad VIII. Abänderungen von geringerer Bedeutung und Erläuterungen der Statuten vollzieht der Vereinspräsident mit dem Ausschusse. Was keinen Aufschub leidet, schlichtet der Präsident selbst.



ad IX. Obwohl der Verein in sich selbständig ist, will er sich doch keineswegs der kirchlichen Autorität entziehen, indem er nur (Nr. II.) nach den Kirchensatzungen die Kirchenmusik regenerieren will, und nur in Verbindung mit der kirchlichen Autorität segensreich zu wirken glaubt.

Aus der Debatte selbst hebe ich hervor,[1]) daß von Hrn. P. der Antrag gestellt wurde, der Präsident solle auf Lebenszeit gewählt werden. Dieselbe gestaltete sich zu einem Vertrauensvotum für den Unterzeichneten, der jedoch erklärte, er würde, auch wenn die Versammlung ihn auf Lebensdauer wählte, doch ein so schweres Amt nur für die allernächste Zeit annehmen, da ja niemand wisse, ob er immer die Kräfte, die Gesundheit besitzen und in einer Stellung sich befinden werde, in welcher er zum Nutzen des Vereines wirken könnte. Sei aber dieses nicht der Fall, wozu dann Präsident sein, wozu an einer Person festhalten? Er unterstelle sich hierin gerne dem Urteile des Vereines. Seine Ansicht sei also ganz entschieden für eine Wahl auf 5 Jahre. — Ebenso entstand eine Debatte über die Vertretung des Präsidenten im Verhinderungsfalle. Dieselbe geht auf den Sekretär im Einvernehmen mit dem Kassier über.

[1]) Zum ersten Artikel ist nachzutragen das Verzeichnis der Herren, welche den Beratungen anwohnten.

Gegenwärtig waren die Hrn. Raimund Schlecht, Kgl. geistl. Rat, Schullehrerseminar-Inspektor in Eichstätt; Franz Witt aus Regensburg; P. Rampis, Domkapellmeister aus Eichstätt; Adolph Kaim, Chorregent aus Biberach in Württemberg; Seb. Wagner, Benefiziat in Oberdorf (Schwaben); Karl Maaz, Präfekt des Kapellknaben-Instituts in Dresden; Ed. Koller, Alumnus aus Regensburg; Alphons Lutz, cand. theol. aus Passau; P. Utto Kornmüller, O. S. B. aus Metten; Jos. Hochmeyer, Pfarrer in Buchenberg bei Kempten; Beda Eckert, Guardian in Bamberg, O. S. F.; A. Schmetzer, Pf. in Fladungen; Friedr. Schmidt, Domchordirektor aus Münster; Ed. Brehm, Curat aus Bamberg; Karl Müller, Seminarpräf. in Neuburg a. D.; Jakob Heigl, c. th. aus Regensburg; Wohlfahrt, 1. Lehrer in Großmannsdorf bei Hofheim; Barth. Ponholzer, Katechet und Präses von Augsburg; J. Sittler, Curat in Friesenhausen bei Würzburg; M. Faltermeier, Koop. in Neunburg v. W.; Michael Riegg, Pf. in Wellheim bei Eichstätt; Dr. L. Hecht, Pf. rc. in Dollnstein bei Eichstätt; Jos. Schmid, Kaplan in Plan (Böhmen); F. X. Rubenbauer, Hüttenamtskassier in Weiherhammer; F. Schaller, Chorknabeninstitutspräfekt in München; Dr. Morgott, Prof. aus Eichstätt; Zachmeier, Pf. aus Absberg; Schöberl, Pf. aus Laibstadt; K. M. Samberger, Musiklehrer aus Bamberg; J. Schreiber, Stadtpfarrorganist aus Amberg; Joh. Hindelang, Kaplan in Erkheim bei Memmingen; F. X. Weber, Benef. in Pfaffenhofen a. J.; P. Rupert Mittermüller, Professor aus Metten; D. Barbarino aus Passau; Franz, Koop. aus Kirchenpingarten, Hopfenmüller, Lehrer dortselbst; Ludw. Kannreuther, Koadj. aus Aubing bei München; Kreuser, Prof. aus Köln; Alois Schenk, Koop. aus Bozen in Südtirol; Andreas Zsasskovszky, Domorganist in Erlau (Ungarn); Jos. Räcke aus Mainz; Franz Köstner, Lehrer und Chorregent aus (?) bei Bamberg; Nik. Köstner in Bamberg. — Am letzten Tage der Generalversammlung kamen noch an: Herr W. Kothe, Kgl. Seminar-Musiklehrer aus Liebenthal in Schlesien und Herr Mazurowski, Professor des Chorals am Seminare zu Pelplin (Diözese Kulm in Westpreußen).

Dann habe ich pag. 78 zu den Worten „auch in Regensburg wird sie nicht immer gelingen" zu bemerken: Das gestand ich zu, muß jedoch zur Ehre der hiesigen Chor-Gesangskräfte bemerken, daß man (mit Ausnahme der Hofkapelle, seitdem sie unter Wüllners Leitung steht, seit welcher Zeit fast nur Werke des 16. Jahrh. zur Aufführung kommen), wohl kaum die Münchener Chöre mit den hiesigen vergleichen kann. Denn es ist ein wesentlicher Unterschied, ob ein Chor hie und da Palestrina singt und regelmäßig bei J. und M. Haydn rc. bleibt, oder ob ersteres die Regel bildet wie hier. Von der wahrhaft großen Sicherheit und Schlagfertigkeit unserer Chorknaben erhielt ich erst vorgestern (22. Sept.) wieder einen glänzenden Beweis. Seit vielen Jahren war nämlich die 5stimmige (2 Sopran) Missa „Ecce quam bonum" von H. L. Hasler zum Teile wegen ihrer großen rhythmischen rc. Schwierigkeiten, zum Teile wegen anderer Umstände hier nicht mehr zur Aufführung gekommen. Das reizte mich zu einem Versuche. Nach einer einzigen Probe gelang diese Messe (jede Stimme war mit drei guten Sängern besetzt, es ist eben auch hier z. B. Vakanz) samt den beiden Motetten von Fel. Anerio (Mus. div. II. 141 und 142) so vollständig, daß sie den tiefsten Eindruck auf alle Hörer machte, wovon mir die unzweideutigsten Beweise gegeben wurden. Ja eine hier, so viel ich weiß, noch nie gehörte Vesper v. Willaërt (durchkomponiert) wurde ohne Probe wahrhaft gut gesungen an demselben Tage. So wird denn auch die Missa Papæ Marcelli nicht immer probiert, sie ist gegen andere, die hier zur Aufführung kommen, in der That leicht. Die Tonkunst ist eine so zarte, fein anzuffassende Sache, daß man auch hier nicht für jede Aufführung gut stehen kann. Das Fehlen, ein Übersehen eines einzigen Sängers reicht hin, um nicht bloß den Eindruck zu schwächen, ja ganz zu verwischen, sondern auch das Fortfahren unmöglich zu machen. Allein wer sich von den Fähigkeiten unserer Chorknaben einen Beweis verschaffen will, der muß eben nicht nach einer Aufführung urteilen, er kann ihn zu jeder Zeit erhalten. — So teilte mir auch Hr. M. mit, es sei unglaublich, „mit welcher Finesse die Chorknaben in Dresden das kleine Requiem (2. Beilage zu diesen Bl. 1866) sängen;" leider werden sie aber meist zur Aufführung moderner, unkirchlicher Kirchenkompositionen verwendet. Dies nur nebenbei zur Steuer der Wahrheit.



Dritter Artikel.

In der letzten Sitzung des Ausschusses, Mittwoch den 2. September, beantragte der Vorsitzende einige Resolutionen zu fassen, welche sich auf die äußeren Musikzustände (nicht Vereinsangelegenheiten) bezögen, obwohl sie an die Vereinsmitglieder zunächst gerichtet und bestimmt seien, diesen Winke über ihr Wirken in der Presse ꝛc. zu geben. Sie lauten:

Die Mitglieder des „allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereines" verpflichten sich, vorbehaltlich der Autorität der Kirche und der Bischöfe, der sie niemals vorgreifen werden, nach ihren Kräften bei jeder Gelegenheit mit Wort und That, durch Bitten bei den hochwürdigsten Herren Bischöfen, den Herren Geistlichen, durch Ermahnung und Belehrung bei den ausführenden Musikern und Lehrern und Freunden der kathol. K.-M. dahin zu wirken, daß

1) der Unterricht im Gesange an allen bischöflichen und andern Knabenseminarien, an den öffentlichen Lehranstalten ein obligatorischer Gegenstand werde, wie er es an manchen bereits ist, und daß dieser Unterricht nur von tüchtig gebildeten Kräften erteilt werde;

2) daß eine entsprechende Schule für katholische K.-M. gegründet werde, wir erklären dieses für eine Ehrenpflicht für das katholische Deutschland, wie für eine Ehrensache jeder Diözese, daß ihr Domchor und Domchor-Gesangsschule eine Musteranstalt bilde für die übrigen Chöre;

3) daß in jeder Diözese ein Bezirksverein gegründet oder eine Kommission niedergesetzt werde, welche die Aufgabe hat, für eingeschlichene Mißbräuche, z. B. unkirchliche Lieder, zu entfernen und unter der Autorität der Bischöfe die Kirchenmusik so zu fördern oder nach Bedürfnis zu reformieren, wie es im Sinne und Geiste der heiligen Kirche liegt;

4) daß die sämtlichen Herren Chorregenten oder die Herren Pfarrvorstände ein Verzeichnis jener Kompositionen anfertigen, welche auf ihren Chören aufgeführt werden, damit jene Tonstücke ausgewählt werden, welche nicht bloß unkirchlich, sondern auch von so geringem musikalischem Werte sind, daß ihre Aufführung der hl. Kirche zur Schande gereicht und deswegen verboten werde;

5) daß die Organisten-Fassionen getrennt werden, damit die Höhe derselben ermessen und an die Aufbesserung der allzu niedrigen nach Möglichkeit geschritten werden kann;

6) daß so lange die Schullehrer-Seminarien die Bildungsanstalt für die Organisten und Chorregenten sind, die hochw. Herren Bischöfe Einfluß erhalten auf die Besetzung der Musiklehrerstellen an diesen Seminarien, damit nur solche Kräfte hiezu berufen werden, die wirklich im Stande sind, nicht bloß in Musik zu unterrichten, sondern in wahrhaft kirchlich-liturgischer Musik, die also nicht bloß das Technische der Kunst, sondern auch den Geist und die Liturgie der Kirche kennen.

In Bezug auf die Richtigkeit, Nützlichkeit, Notwendigkeit und Dringlichkeit des in diesen Resolutionen enthaltenen Sachlichen herrschte nur Eine Stimme im Ausschusse. In formeller Beziehung wurde aufmerksam gemacht, daß Nr. 3 und 4, 2 und 6 ineinander greifen. Da aber keine andere Fassung vorgeschlagen wurde, so blieb es bei der ursprünglichen. Nr. 4 vervollständiget Nr. 3. In praktischer Beziehung machte Herr geistl. Rat Schlecht aufmerksam, daß besonders 5 und 6 keinen Erfolg haben dürften. Darauf erwiderte der Unterzeichnete, davon sei er ebenfalls überzeugt; allein es sei Ehrensache für den Verein, das Richtige vorerst auszusprechen und in der öffentlichen Meinung zur Geltung zu bringen; es heiße deswegen in der Einleitung: „Die Mitglieder verpflichten sich, durch Bitten ..., Ermahnungen und Belehungen ... dahin zu wirken"; es werden also die Resolutionen nicht direkt an die Regierungen oder Ordinariate gerichtet, sondern nur den Mitgliedern und besonders der Thätigkeit der Bezirksvereine und des Hauptausschusses empfohlen. — Zur ersten Resolution machte der Unterzeichnete die Bemerkung, er getraue sich kaum sie vorzuschlagen, weil sie bereits im Vorjahre behandelt und angenommen worden sei. Darauf replizierte Hr. Ponholzer, es gehe überall in der Welt so, daß man, wenn man aufs erste Mal nicht gehört wird, öfters anpochen müsse; es sei nie ganz umsonst; er sei also für die Wiederholung dieser Resolution. Zu Nr. 2 bemerkte ich, daß ich diesen Punkt auf der nächsten Versammlung zum Gegenstande einer Rede und der Verhandlungen wählen wolle, ihn aber einstweilen den Bezirksvereinen als Konferenzthese empfehle. Zu 4 bemerkte ein Mitglied: In Leitmeritz hat man das praktisch durchgeführt; aber das Verbot wird nicht urgiert, man hat verboten, kümmert sich

aber gar nicht weiter, ob dem Verbote der entsprechende Gehorsam entgegengebracht werde. Die Kirchenvorstände interessieren sich nicht einmal dafür, und so sei das so gut angefangene Werk ins Stocken geraten, ja fast ohne Nutzen geblieben. Jeder thue, was er wolle und wie er es verstehe, nach wie zuvor. Darauf wurde geantwortet: Auch das solle uns nicht hindern, es wieder zu verlangen. Was ins Stocken geraten ist, muß wieder aufgefrischt werden. Dazu sei eben der Verein da. Vielleicht sehe man einmal bei den Ordinariaten ein, daß sie einen tüchtig gebildeten Musiker sehr gut gebrauchen könnten. —

Damit waren die Verhandlungen zu Ende und erhob sich der Vorsitzende zu folgender Schlußrede:[1])

Meine Herren! Wir stehen am Schlusse unserer Verhandlungen. Es geziemt sich, daß ich als Vorsitzender einen Blick auf dieselben zurückwerfe. Vielleicht gibt es manche unter uns hier Versammelten und unter denen, die unsere Verhandlungen lesen werden, die ~~da~~ sagen: Lauter Worte — keine Thaten — nichts Durchgreifendes — was hat all das geholfen? Kein Chor ist dadurch besser geworden! Nun, meine Herren! Die so reden, kennen die Schwierigkeit unserer Lage nicht. Erlauben Sie mir, daß ich Kleines mit Großem, Unbedeutendes mit Weltbewegendem vergleiche. Zwölf Männer gingen einst von Jerusalem aus — in den Augen der Welt unbedeutende Menschen, aber getragen von der Kraft ihrer Überzeugung, für eine gute, heilige und göttliche Sache zu kämpfen; mit felsenfestem Mute, beseelt von der Kraft Gottes, gingen sie aus und sie erschütterten den Erdkreis durch ihr Wort und ihre Thaten. Nun, meine Herren! wenn wir alle von hinnen gehen, getragen von der Kraft unserer Überzeugung, daß wir für eine gute und heilige Sache streiten, wenn wir hingehen mit felsenfestem Mute, wenn wir dazu den Segen des Himmels erflehen, dann wird die Zeit kommen, wo man nicht mehr fragen wird, was hat all das geholfen, wo man sich vielmehr überzeugen wird, daß kein redliches Streben vergebens ist und daß kein für die beste Sache unternommener Streit spurlos verläuft. Freilich — meine Herren! — wenn wir uns vorstellen würden, wir wollten die Früchte unserer Aussaat schon morgen ernten, so täuschten wir uns selbst. Denken Sie nur: Wir wollen die ganze kirchenmusikalische Welt umgestalten, eingewurzelte Vorurteile ausreißen, alte, zwei Jahrhunderte alte in Fleisch und Blut eingedrungene Gewohnheiten zerstören, einen neuen Bau dafür aufführen[1]) — nein, das ist kein Werk für einen Tag, oder für ein Jahr, oder für ein Jahrzehent, selbst dann nicht, wenn wir Apostel wären. Oder wenn wir uns einbildeten, wir hätten jetzt schon genug gethan — und dürften nun die Hände in den Schoß legen und müssig zuschauen, dann würden wir das schon gewonnene Terrain wieder verlassen und preisgeben. Nein — wir müssen wahrhaftig Apostel und Missionäre sein. Wir dürfen ein gutes Wort auszugeben, Belehrungen und Ermahnungen zu erteilen, niemals nachlassen, wir müssen jede Gelegenheit nicht bloß wahrnehmen, sondern förmlich aufsuchen, um andere für unsere gute Sache zu gewinnen — kurz, so verschieden unser Wirkungskreis sein mag, wir wollen mit Klugheit und Liebe alles thun, um vorwärts zu kommen — wir wollen, ich füge es aus triftigen Gründen bei, auch ein bißchen Wermut, einige Tropfen Galle uns reichen, ich meine, wir wollen einige Verkennung, Verlästerung, Verhöhnung, wir wollen Undank und Gleichgiltigkeit uns gefallen lassen. Es ist das unausbleiblich — man wird uns tadeln, Puritaner schelten u. ä. Wir wollen es — nicht wahr, meine Herren! — wir wollen es ertragen und uns nicht irre machen lassen.

Ich will Sie auf einen Mann verweisen, dessen Weltanschauung der meinigen diametral entgegengesetzt ist, aus dessen Leben uns jedoch ein Zug erzählt wird, der immerhin vielleicht hieher passen würde, wenn nicht eine scharfe, aber vielleicht verdiente Kritik ihn als sehr unpassend gewählt bezeichnen wird. Als Richard

[1]) Die Rede ist hier vollständiger gegeben nach den vorher schon gemachten Aufzeichnungen.

[1]) Ein erst vor einigen Tagen eingelaufenes Schreiben besagt: „Wir haben uns schon unsägliche Mühe wegen einer Reform gegeben; Kanonikus N., der im Namen des Hrn. Bischofes handelte, schob alles auf die lange Bank . . . Nun ist ein Diözesan-Verein gebildet . . . im Konsistorium fand die Sache wenig Anklang; und so sehe ich mit Spannung der Zukunft entgegen, ob das beabsichtigte kirchliche Musikfest in N. nachhaltige Wirkung machen wird. Einen Haupthemmschuh der Kirchenmusik-Reform bildet unser . . ., unsere . . . und die Apathie des Klerus selbst, welchem die K.-M. als Aschenbrödl gilt.“ Diese außer die Versammlung fallende Bemerkung gebe ich mit allem Vorbehalte, bemerke jedoch, daß unser Werk zu groß ist, als daß ein Musikfest alles umändern, als daß wir zu große Hoffnungen hegen dürften. Wir kommen nur schrittweise vorwärts und dürfen nicht mehr verlangen. Seien wir damit zufrieden und verlieren wir deshalb den Mut nicht!

Wagner als Knabe den Komponisten des Freischütz, C. M. v. Weber, dirigieren sah, soll er ausgerufen haben: Nicht Kaiser, nicht König sein, aber so dastehen und dirigieren, das möchte ich. Und dieser Gedanke trieb den Knaben zu immer größerem vorwärts. Und man mag von ihm denken, was man will, der Mut, die Kraft, mit der er seine Sache verfolgt, konnte nicht ohne Erfolg bleiben und ist nicht ohne Erfolg geblieben.

Und wir — wir, meine Herren! haben eine so vielmal bessere, ja eine heilige Sache, und wir wollten ohne Mut und ohne Kraft dem unkirchlichen, unkünstlerischen, ja geradezu verderblichen Treiben in der Kirchenmusik freien Lauf lassen? Nein, meine Herren! wir wollen Apostel, wir wollen Missionäre sein! Und wenn man uns fragt, was habt ihr außer schönen Worten, Reden und Resolutionen in Bamberg ausgerichtet, dann antwortet: Wir haben uns gestählt zu neuem Kampfe und ausgerüstet zu neuem Tagwerke — das Gedeihen zu geben aber ist des Herrn! —

Und somit danke ich Ihnen für alle Nachsicht mit meinen schwachen Kräften, für allen Eifer, alle Thätigkeit, danke Ihnen, mehr als ich mit Worten sagen kann! Ich empfehle mich Ihrem freundlichen Andenken! Und nochmals lade ich Sie ein nach Regensburg im nächsten Jahre, wo wir unser Werk fortzusetzen gedenken. Lassen Sie es sich nicht allzusehr gereuen, hieher gekommen zu sein mit großen Opfern, mit großen Kosten. Möge die Erinnerung an diese Tage, an unsere Verhandlungen in keiner Weise eine unangenehme für Sie sein. Somit Gott befohlen! Reisen Sie glücklich!

Ich werde noch gebeten, dem Berichte folgendes einzuverleiben:

„Nachdem der Herr Präsident die Verhandlungen für beendigt erklärt hatte, ergriff K. aus Biberach das Wort:

Meine Herren! Da unsere Geschäfte beendet, unser Verein glücklich begründet ist, so bleibt noch, einer Pflicht der Dankbarkeit uns zu entledigen gegen unseren hochw. Hrn. Präsidenten. Ich will wenige Worte machen: Alle, welche den mehrtägigen Verhandlungen angewohnt haben, wissen, welche Mühe, welche Opfer, welche Liebe er uns entgegenbrachte; wissen, wie sein Wirken und Streben der Verbesserung unserer kirchenmusikalischen Zustände gewidmet ist: damit fasse ich unsern innigsten, herzlichsten Dank in dem Wunsche zusammen: Gott lohne Sie!

In diesen Wunsch stimmten alle ein und sollen diese Worte auf ausdrückliches Verlangen dem Berichte über die Versammlung einverleibt werden."

An die S. T. Mitglieder des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereines.

Zur Ausführung der Beschlüsse der ersten Generalversammlung unseres Vereines

1) stellt der Unterzeichnete hiemit als Thema für die beschlossene Preisaufgabe auf:

Darstellung des liturgischen Hochamtes, insoweit die Tonkunst und der Musikchor dabei beteiligt sind.[1])

Die konkurrierenden Arbeiten sind bis 1. Juni 1869 mit einem Motto und einer Schedula in der gewöhnlichen Weise versehen an den Unterzeichneten einzusenden und wird als Preis für die gekrönte Arbeit, welche vollständiges Eigentum des Vereines für alle Zeit wird, 60 Thaler oder 105 Gulden südd. W. bestimmt. Die Namen der Preisrichter werden später bekannt gegeben;

2) ersucht der Unterzeichnete die S. T. Bezirksvereins-Vorstände, die Beiträge pro 1868 und 1869 den Statuten gemäß §. 3. und bei guter Gelegenheit einzukassieren und von denselben 50% an den Hauptkassier[2]) abzuliefern. Diese Ablieferung kann auch bei Gelegenheit der nächsten Generalversammlung am 3. und 4. August erfolgen:

3) mögen unten folgende und andere Anträge 2c. von den Bezirksvereinen für die nächste Generalversammlung vorbereitend beraten und durch Abstimmung erlediget werden.

---

[1]) Diese Preisfrage wurde von der Generalversammlung ausdrücklich genehmiget. Selbstverständlich darf alles dabei behandelt werden, was für den Chordirektor 2c. Interesse haben kann. Daß die liturgischen 2c. Gesetze eine richtige und praktische Darstellung finden müssen, dazu alles, was zu einer umfassenden Abhandlung des Themas gehört, versteht sich von selbst.

[2]) Nicht an den Präsidenten, der auf die in diesen Blättern (III. Jahrg.) pag. 38 f. gestellte Bitte dringendst aufmerksam macht. Jene Mitglieder, welche bereits den ganzen Jahresbeitrag pro 1868 bezahlt haben, haben damit die dem Hauptkassier zu übergebenden 50% bereits abgeführt und verbleibt der Beitrag pro 1869 dem Bezirksvereine ganz.



4) Bitte ich, an allen Orten, wo mit Einschluß der Umgegend Bezirksvereine gebildet werden können, selbe zu bilden und nach p. 79 f. sub 12 voranzugehen.[1])

Der Präsident des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereines.
Franz Witt.

Anträge.

I. Der hochachtungsvollst Unterfertigte erlaubt sich folgenden Antrag zu stellen:

In Erwägung, a) daß beim heiligen Meßopfer — durch die betreffenden Responsorien die innige Teilnahme des christlichen Volkes an der kirchlichen Handlung — und die geistige Verbindung des Priesters und des Volkes beim Gottesdienste ausgedrückt werden soll, —

b) daß diese Responsorien bei feierlichem Amte, schon in den alten christlichen Zeiten, wie auch im Mittelalter (?) und in neuerer Zeit in vielen katholischen Kirchen Deutschlands vom ganzen Volke gesungen werden, rec. wieder gesungen werden, — möge der Ausschuß für kirchliche Tonkunst der hohen Generalversammlung besonders dem hochw. Klerus wenigstens empfehlen, wo immer thunlich, diesen Usus zur größeren Feierlichkeit des Gottesdienstes wieder einzuführen, — oder die Einführung durch Einvernehmen mit den Herren Chorregenten anzubahnen, wozu natürlich vor allem die Schüler der Werktags- und Feiertagsschule einzuüben wären.[2])

Bamberg, 1. Sept. 1868.

Stadtprediger Martin
aus Friedberg bei Augsburg.

II. Die Vorstehung des Südtiroler Kirchenmusikvereines „Cäcilia“ vertreten durch ihren Schriftführer A. D. Schenk, drückt der zu Bamberg statthabenden konstituierenden Versammlung ihre freudigste Teilnahme und den herzlichsten Wunsch aus, es möge der deutsche Kirchenmusikverein „Cäcilia“ recht bald jenen Umfang und Einfluß gewinnen, welcher geeignet ist, eine gründliche Besserung unserer kirchenmusikalischen Zustände herbeizuführen.

Der genannte Vertreter des Südtiroler Vereines ist beauftragt, im Sinne und Interesse der hiesigen Vereinsmitglieder sein Stimmrecht auszuüben, und den besonderen Verhältnissen unseres Vereines gehörige Rücksicht zu wahren, ohne deshalb eine Sonderstellung im Gesamtvereine zu beabsichtigen. —

Insbesondere erlaubt die Vorstehung des Südtiroler Vereines sich folgende Bemerkungen:

1) Es ist vorläufig nicht thunlich, daß sämtliche Mitglieder des Südtiroler Vereines sich an den Gesamt-Verein anschließen, jedoch wird es sich die Vorstehung des ersteren angelegen sein lassen, nach und nach demselben eine beträchtliche Anzahl von Mitgliedern zu gewinnen, deren Beiträge jährlich durch den Kassier des hiesigen Vereines zu einer demselben zu bestimmenden Zeit eingesendet werden.

2) Besonders dringend möchte der Südtiroler-Verein die Verbreitung und Empfehlung gediegener Kompositionen als Aufgabe des deutschen Gesamtvereines bezeichnen. Er erlaubt sich diesbezüglich der Versammlung zu Bamberg zur Beratung vorzulegen:

a) ob es nicht praktisch wäre, daß am Sitze des Vereinskomité eine solide Verlagshandlung den Absatz der vom Vereine empfohlenen und allenfalls durch den Verein herausgegebenen Werke übernehme, im Interesse der Wohlfeilheit und um den hohen Prozenten der Verleger zu entgehen;

b) ob nicht überhaupt zur Veröffentlichung empfohlene Werke möglichst solchen Verlagshandlungen oder Notendruckereien zugewendet werden könnten, welche sich vorzugsweise mit dem Verlage guter Kirchenmusik befassen; — wie bei uns z. B. die Wohlgemuth'sche Notendruckerei in Bozen;

c) ob nicht die Vereinsmitglieder allenfalls beim Ankauf solcher empfohlenen Kompositionen einer Begünstigung sich erfreuen dürften durch ermäßigten Preis;

d) ob nicht den Musikaliensammlungen der Filial- oder Bezirksvereine von den durch Veranlassung des Komité herausgegebenen Werken ein Freiexemplar zugewendet werden könnte.

e) ob es nicht zweckmäßig wäre, außer den „Fliegenden Bl. f. kathol. K.-M.“ auch andere verbreitete katholische Journale in den verschiedenen Ländern zu bestimmen, in welchen die

8*

[1]) Für Schlesien hat eine kompetente Persönlichkeit folgende Abteilungen vorgeschlagen: 1) Grafschaft Glatz mit Hrn. Pf. Urban, 2) Ollmützer Anteil mit Hrn. Pf. Neugebauer, 3) Oberschlesien mit Hrn. Bernh. Kothe, 4) Niederschlesien mit Hrn. Al. Kothe, 5) Mittelschlesien mit Hrn. M. Brosig an der Spitze, der letztere zugleich als Diözesanvorstand.

[2]) Der Vorschlag ist ausgezeichnet, schon öfters gemacht (vergl. d. Bl. I. pag. 6 und 9 f.) und kann sich die Thätigkeit des Vereines nur auf die Frage beschränken: Wie ist mit Bewilligung der kirchlichen Oberen die Sache praktisch ins Leben zu führen? Wer verpflichtet sich innerhalb eines Bezirkes, dazu die Hand zu bieten und mitzuwirken?

empfehlenswerten Werke angezeigt und besprochen werden, — besonders in Kirchenzeitungen, z. B. Salzburger Kirchenblatt oder Pastoralblättern. In Tirol, speziell in Südtirol, im „Südtiroler Volksblatt“, für Nordtirol in „Tir. Stimmen“.

f) ob die Unterstützung der Komponisten der strengeren Richtung durch Anempfehlung und Verbreitung besonders in jenen Gegenden zu betreiben wäre, wo bisher noch am wenigsten Absatz für bessere Werke erzielt wurde.

3) Der Südtiroler Verein, der besonders die Verhältnisse der Landchöre im Auge hat, möchte bei aller Wertschätzung des kontrapunktischen Stiles, doch recht dringend ersuchen, auch die am leichtesten ausführbare homophone Schreibweise gebührend zu berücksichtigen, und die Herausgabe recht leichter einfacher Kompositionen als eine wahre Wohlthat für die so schlecht bestellten Landchöre möglichst zu fördern und zu unterstützen.

Schließlich verspricht die Vorstehung des Südtiroler Vereines nach Kräften und mit redlichem Bemühen die Beschlüsse der Versammlung zu Bamberg in Ausführung zu bringen.[1]

Bozen, 26. August 1868.

Franz Schöpf, Vorstand.
A. D. Schenk, Schriftführer.

Dr. Witt war zu jener Zeit (vom 7. Mai 1867 bis 12. August 1869) als Inspektor des kgl. Studienseminars St. Emmeram und auch als Chorregent an der Stadtpfarrkirche zu St. Rupert, eine Stellung, welche mit der ersteren verbunden ist, thätig.

Der Jahrgang 1869 der „Flieg. Bl.“ enthält bereits in Nr. 1 Approbationen folgender Bischöfe und Generalvikariate: 1) Regensburg vom 10. Novbr. 1868,[1]) 2) Bischof Carl Joh. Greith von St. Gallen (14. Nov.), 3) Kardinal-Erzbischof Friedrich in Prag (25. Nov.), 4) Domdekan Dr. Heinrich im Namen des Bischofes von Mainz (1. Dez.), 5) Erzbischof Paulus in Köln (2. Dez.), 6) Johann Georg, Bischof von Münster (12. Dez. 1868).

Am Weihnachtsfeste 1868 erinnerte Franz Witt die Mitglieder des neuen Vereines, daß sie sich an die Erlasse der Hochwürwürdigsten Bischöfe ihrer Diözese zu binden haben, daß die Aufgabe des Vereines in den einzelnen Diözesen eine verschiedene sei: in der einen Beseitigung arger Mißbräuche, in der anderen Einführung des Chorals, wo er noch gar nicht aufgeführt werde, in anderen Verbindung der Instrumentalmusik, in allen aber Hebung der Leistungen von Seite der Sänger und Organisten, fleißige Übung der Schulkinder im Volksgesange und bessere Bezahlung für die Chorverrichtungen. Die Bezirksvereinsvorstände sollen gleichsam die Lehrer des Vereines sein, die den übrigen Mitgliedern mit Rat und That an die Hand gehen, wie sie ihre Chöre heben können.

„So war denn der deutsche Cäcilienverein gegründet und konstituiert, in welchem nun Witt — kurze Zeit ausgenom-

---

[1]) Der Präsident des Vereines ist bereits über diese Punkte in Beratungen mit Geschäftsmännern getreten. Als Resultat derselben kann er anführen: Wenn ein Buchhändler 2c. außergewöhnlich billige Preise stellen soll, muß er des Absatzes sicher sein. Diese Sicherheit ist nicht gegeben durch eine bloße Empfehlung von seite des Vereines, sondern durch Bestellung, durch Abonnement. So könnte z. B. geholfen werden durch Gründung eines musikalischen Broschüren-Vereines (Text wie Noten), der sechs Lieferungen à 6 bis 12 kr. ausgibt; hiebei, also bei direkter Zusendung, könnte allerdings außerordentliches in der Billigkeit geleistet werden. — Was die übrigen Anträge angeht, so wird die Frage entstehen, ob das Komité überhaupt selbst Musikalien herausgibt? Wenn das je geschehen soll, so bitte ich, jeder Komponist möge Kompositionen an die Generalversammlung einsenden, mit der Bitte, eine Kommission zu ernennen, welche dieselbe am 3. und 4. August 1869 prüft und dabei empfiehlt. Dasselbe gilt von Abhandlungen. Welcher Verlagshandlung diese geprüften Werke übergeben werden sollen, kann allenfalls auf Wunsch des Verfassers bestimmt werden, und ist es nur erfreulich, wenn die Wohlgemuth'sche Druckerei hierin mit anderen konkurriert; diese Verlagshandlung kann verpflichtet werden, an die Bezirks-Vereine Freiexemplare zur Ansicht, aber nicht zum Abschreibenlassen, zu geben. Da z. Z. vom Komité keine Komposition empfohlen wurde, kann auch in anderen Zeitungen eine solche Empfehlung nicht publiziert werden; sobald ersteres geschieht, wird letzteres sicher nicht ausbleiben. Auch die letzteren zwei Punkte kann ich nur der Generalversammlung zuweisen. Daß diese Anträge in Bamberg nicht zur Beratung kamen, daran trug ihr spätes Eintreffen die Schuld. Solche Anträge müssen schon lange zuvor von den Mitgliedern gekannt und geprüft sein, weil sie zu viel Detailkenntnis fordern und Vorberatung mit Fachmännern.

[1]) In der Voraussetzung, daß der Cäc.-Ver. in Unserem Bistume stets die in dem oberhirtlichen Erlasse vom 16. April 1857 (Verordnungs-Blatt von 1857, Nr. II, S. 11 ff.) ausgesprochenen Grundsätze und Anordnungen sich zur Richtschnur nehmen werde, genehmigen Wir, der Bitte vom 5. ds. Mts. entsprechend, für Unser Bistum die Statuten dieses Vereines.“

Michael Reger, General-Vikar.
G. Jacob.

men — als Präsident zwei Dezennien lang zur Reform und Förderung der Kirchenmusik thätig war, in welchem er mit der ganzen Kraft seines hochbegabten Geistes der heiligen Sache der Gottesverehrung und Erbauung der Gläubigen durch die würdige liturgische Tonkunst mit Wort und That, in Rede und Schrift diente." (Dr. Walter in Witt's Biographie S. 69.)

Der Unterzeichnete weilte zur Gründungszeit des Cäcilienvereins als Kaplan an der deutschen Nationalkirche S. Maria dell' anima in Rom, stand jedoch mit Witt in lebhaftem brieflichen Verkehr und bemühte sich seinerseits die vor und während des römischen Konzils in Rom persönlich anwesenden Diözesanbischöfe von Deutschland, Österreich und der Schweiz zum letzten Schritte zu veranlassen, nämlich zu einer Kollektivbitte an den heiligen Stuhl, dem Cäcilienvereine die Allerhöchste Approbation zu erteilen. Wohl hatte Pius IX. bereits am 12. August 1869 dem Gründer des Vereins den apostolischen Segen erteilt, nachdem er vernommen hatte, daß die Statuten bereits die Approbation mehrerer hochwürdigster Bischöfe erhalten hätten, und lobte „das fromme Bestreben, beim Gottesdienste jene Musik auszuführen, die im Gotteshause den Sinn der Menschen zur Frömmigkeit, Religiosität, zum Himmlischen anrege und begeistere", — eine feierliche und offizielle Autorisierung und Sanktion jedoch wurde dem Vereine erst gewährt, und derselbe kirchenrechtlich anerkannt und mit dem kirchlichen Rechtsschutz ausgestattet, nachdem 29 Bischöfe sich mit einem Bittgesuch um Bestätigung der Statuten an den hl. Stuhl gewendet haben (Mai 1870). Die offizielle Anerkennung des Vereines erfolgte am 16. Dezember 1870 durch das päpstliche Breve Multum ad commovendos animos, die Ernennung des ersten Kardinal-Protektors (Antonius de Luca) am 1. Mai 1871.

Das sind die Dokumente über die erste Gründungszeit des Cäciliensvereines vor 30 Jahren.

Regensburg. F. X. H.

Bausteine zur Geschichte des Kirchengesanges in der Diözese Limburg.

II. Artikel.[1])



Der folgende Bericht[2]) des Pfarrers W. Kamper[3]) zu Geisenheim a. Rh. enthält:

„Vorstellung als Einleitung zu einer etwaigen Untersuchung der im Jahre 1809 in der hiesigen Gemeinde entstandenen Unruhen. 1809 Junius.

Durch ein Conclusum Rdmi. Vicariatus d. d. 27. März 1792 wurde der deutsche Gottesdienst so aufgehoben, daß es einem jeden Pfarrer in den Willen gestellt wurde, ob er denselben ganz weglassen oder noch zum Teil beibehalten wollte. Wegen dem bevorstehenden Republikanerkrieg hielt ich für gut, denselben ganz wegzulassen, bis der Krieg vorüber wäre, geistliche und weltliche höhere Obrigkeit wieder ungehinderter ihre Gewalt ausüben könnte, und nähere Veranlassung in meiner Gemeinde günstigere Umstände für die allmähliche Wiedereinführung desselben herbeiführten.[4]) Zehn

[1]) Fortsetzung aus dem K. M. J. 1898, S. 38.
[2]) K. M. J. 1898, S. 39, Sp. 1, Anm. 2.
[3]) K. M. J. 1898, S. 39, Sp. 2, Anm. 4.

[4]) Der Hauptreformator der Liturgie, der hierin das non plus ultra geleistet hat, war Benedikt Maria Werkmeister, ein Exbenediktiner, Hofprediger in Stuttgart und Verfasser mehrerer Schriften, in welchen der Socinianismus ganz offen dargelegt wird. Seinem Beispiele folgten seine Schüler und Freunde, zu denen auch einige Mainzer und Bonner Theologen gehörten, und bald erschienen Vorschläge zur Verbesserung des Gottesdienstes, in welcher der Einführung der Landessprache bei der Feier der heiligen Messe das Wort geredet (B. Werkmeister, Über die deutsche Messe und Abendmahls-Anstalten in der katholischen Hofkapelle zu Stuttgart. Ulm bei Wohler, 1787. B. Werkmeister, Beiträge zur Verbesserung der katholischen Liturgie in Deutschland. Ulm 1789), eine Verminderung der Privatmessen (Mainzer Monatschrift von geistlichen Sachen. Mainz 1786. S. 533; 1789, S. 682) und Abschaffung der vielen Ceremonien verlangt und eine Reduktion der Altäre, sowie Entfernung der

Jahre dauerte der Krieg, während welchen man nicht von weitem an so etwas denken durfte.

Jederzeit überzeugt von meiner Pflicht, den Gottesdienst so rein und herzerhebend herzustellen, als möglich ist, und von dem guten Willen beseelt, dieser Pflicht nachzukommen, fing ich nach dem im Jahre 1802 (!) zustande gekommenen Lüneviller Frieden wieder ernstlich an, dieser Sache nachzudenken. Man klagte überall, wo sich der Krieg hingezogen hatte, über gesunkene Moralität. Von Jahr zu Jahr kamen gute Schriften heraus, wo man unter andern Mitteln der Moralität aufzuhelfen, auch für Aufrichtung des deutschen Gottesdienstes alles aufsuchte, so daß in diesen sechs Jahren, von 1803 an gerechnet, kein deutsches Bisthum mehr ohne deutschen Gottesdienst ist. Zu unserm ehemals mainzer, nun regensburger Erzbisthum ist wenigstens jene den Pfarrern in der Verordnung vom 27. März 1792 gegebene Vollmacht durch keine andere Verordnung aufgehoben. Da sich der regensburgische Kirchensprengel des nämlichen Hochwürdigsten geistlichen Oberhirten zu erfreuen hat, welchen die Konstanzer Diözese schon länger als solchen verehrt, so glaubte ich als ein in der Seelsorge des Erstern arbeitendes Mitglied die deutlichen Winke und Wünsche, welche von der höchsten geistlichen Behörde der Letztern dem dortigen Verehrungswürdigen Klerus in Rücksicht des deutschen Gottesdienstes zu erkennen gegeben, und in der Zeit von drei Jahren auf die erfreulichste Weise realisirt worden sind, auch als an mich und meine Kapitelsbrüder gerichtet ansehen zu dürfen. Selbst in unserer Erzdiözese zu Aschaffenburg[5]), zu Frankfurt und in beinahe allen Landortschaften derselben haben sich die Pfarherrn jener Vollmacht bedient, die ihnen in der Verordnung vom 27. März 1792 eingeräumt worden, und wenn ich bis jetzt so glücklich, wie jene viele meiner Amtsbrüder gewesen wäre, den ganzen deutschen Gottesdienst schon wirklich beigeführt zu haben, so könnte mein Verfahren in diesem Stücke so wenig, als jenes meiner Amtsbrüder vorschriftswidrig genannt werden.

Den größten Widerstand gegen den deutschen Gottesdienst habe ich von jeher immer in den Choralisten selbst und dahier besonders in dem Ältesten derselben Peter Braun[6]) gefunden. Dießer Mann wittert gleich Lutherthum, wenn der geringste deutsche Gesang, der vorher nicht bei ihm gewöhnlich war, gesungen, oder eine Ordnung gemacht wurde, bei der er nicht voran seyn konnte. Bei den Choralisten machte ich also auch den Anfang, unter beständiger gelegenheitlicher Belehrung, wie gut es wäre, wenn dießes oder jenes geistreiche lateinische Gebeth oder Gesang deutsch wäre. Ich konnte

altaria privilegiata gefordert wird. Auch an den kirchlichen Sonn- und Feiertags-Evangelien hatten die Freunde der Aufklärung vieles auszusetzen (Werkmeister l. c. S. 363 ff.). Dr. H. Brück, die rationalistischen Bestrebungen im katholischen Deutschland. Mainz, 1865. S. 21, 75, 100. — Niebuhr konnte 1818 von einer Reformation der katholischen Kirche sprechen, die zu einem bischöflichen Protestantismus führen müsse. O. G. A. Mejer, die Propaganda, ihre Provinzen und ihr Recht. Göttingen. II. Bd. 1853. S. 396. — „Wessenberg, Kopp, Werkmeister hatten für eine deutsche Nationalkirche gestritten, und Koch sich ihnen angeschlossen. Wo die Hirten ihrem versöhnlichen Geiste gegen die andern Konfessionen und deren Geistliche einen so offenen Ausdruck gaben, konnte die Herde in einer von konfessionellen Gegensätzen wenig berührten Zeit nicht anders sein. Die gegenseitige Aushilfe bei Taufen, Begräbnissen, Kopulationen u. s. w. war nichts Ungewöhnliches, ja! man erzählt, daß der evangelische Pfarrer von Grenzhausen seinen katholischen Amtsbruder im Nachbarorte auf der Kanzel vertreten habe, sogar daß der von Bleidenstadt beim Frohnleichnamsfeste mit einer brennenden Kerze im Zuge mitgegangen sei zum Dank dafür, daß für seine Frau sein katholischer Amtsbruder die Leichenpredigt gehalten habe." Dr. C. G. Firnhaber, Die Nassauische Simultanvolksschule. Ihre Entstehung, gesetzliche Grundlage und Bewährung. Band I. Wiesbaden, 1881. S. 76. — Provisiones reciprocae bei Taufen u. s. w. gestattete der Fürstbischof von Würzburg 1695 ausdrücklich bei seinen katholischen Unterthanen im Ritterkanton Baunach. Sie durften nach Gutbefinden dergleichen Akte von dem lutherischen Ortspfarrer oder einem auswärtigen katholischen Geistlichen vornehmen lassen. Vergl. Archiv des historischen Vereins von Unterfranken. X. 124. — Über „Die gegenseitige Aushilfe auf gesanglichem Gebiete unter den Konfessionen" siehe: Siona. Monatsschrift für Liturgie und Kirchenmusik zur Hebung des gottesdienstlichen Lebens. Gütersloh, 1893. Nro. 3. S. 49. Vergl. Mus. sac. 1893, S. 51 f. Gregor. Bl. 1891, S. 27. — Aus „Wien" berichtet Seb. Brunner: „Durch eine allerhöchste Verordnung vom 31. August 1786 ist in den noch bestehenden Klöstern das laute Chorsingen aus dem Grunde untersagt worden, weil alle Ordenspriester dermalen zur Seelsorge bereit seyn, folglich ihre Gesundheit, die durch das Chorgeschrey nur zu oft gelitten hat, erhalten müßten." Seb. Brunner, Die Mysterien der Aufklärung in Österreich 1770—1800. Mainz 1869. S. 450.

[5]) Firnhaber l. c. I. 224.
[6]) K. M. J. 1898, S. 43, 44.



aber nicht weit kommen, weil sich die Choralisten von jeher, ohne nach dem Pfarrer zu fragen, selbst rekrutirten. Um immer der Choralisten weniger zu haben, schrieb ich ihnen eine gewisse Zahl darin vor, welche die besten Stimmen haben, aber das half nichts. Ich fand es nicht für schicklich, ihrem Rekrutiren mit Lärmen zu widerstreben. Im Jahre 1806 waren alle meine Prozessionen so geführt, daß von dazwischen gehenden Männern einerlei Gebeth und Gesang unterhalten wurde. Bei der letzten dießes Jahres, nach Winkel, störte jener Peter Braun dieße eingeführte gute Ordnung mit dem Rufen zu jenen dazwischen gehenden Männern, so, daß ich's deutlich selbst hörte: „Wenn ihr lutherisch[7]) wollet, so machet nur so fort!" In einem Augenblick traten alle dieße Männer zurück, und weg war die Ordnung. Zur Empfehlung und Aufnahme des deutschen Gottesdienstes diente ein wenig für unser Rheingau insbesondere und konnte als eine Äußerung des zweckmäßigen Wunsches unseres hochwürdigsten Vikariats für das Rheingau eben in dem Jahre 1806 angesehen werden, daß das Amt am Wallfahrtsort als Surrogat von Walldürn[8]) ganz deutsch soll gehalten werden, wiewohl in alten Liedern. Kein Jahr ging deswegen jener Peter Braun mit und zog beinahe alle andern Choralisten davon ab. Dieße Choralisten wollen immer gern allein sich hören lassen, so, daß entweder in der Kirche andere Leute schweigen müssen, oder in der Prozession etwas abgesondertes singen mögen.

Im Jahre 1807 verminderte ich mit Beibehaltung der Ruhe in meiner Gemeinde die Zahl der lateinischen Veßpern[9]) und hielt längere Christenlehren dafür. Ich verkündigte: Eine große Unwissenheit der Christenlehre herrscht in der erwachsenen Jugend, weil sie von der Christenlehrordnung frei wenig oder gar nicht, oder nicht auf eine aufmerksame Art dem Unterricht in der Christenlehre beiwohnt; und dieße Unwissenheit geht in den geheyratheten Stand über, der dann größtenteils gar nicht bei der Christenlehre sich sehen läßt. Ich wünschte, daß die erwachsene Jugend und der verheyrathete Stand wenigstens so häufig die Erklärung der Christenlehre anhörten, als sie in der lateinischen Veßper erscheinen, die doch den Menschen läßt, wie er ist u. s. w. Da bisher zwischen der Christenlehre und der deutschen von jeher üblichen Endandacht die lateinische Veßper dazwischen liegt, so dauert es vielleicht manchem meiner Pfarrgenossenen zu lange. Ich werde daher an Sonntägen, da Christenlehre ist, künftig die Veßper auslassen, und längere Zeit auf die Erklärung der Christenlehre verwenden. Nur hie und da im stillen wollte das einigen Frömmelnden nicht gefallen. Im ganzen blieb es aber stille und wurde so fortgesetzt, bis mich das Conclusum Rdmi vicariatus in Schrecken setzte d. d. 17. April 1809 als hätte ich vorschriftswidrige Veränderungen im Gottesdienste gemacht und hätte sogleich den alten Stand wieder herzustellen.

In den Sommermonaten des Jahres 1808 wurde unsere Kirche ausgeweißt. Das Engelamt auf Donnerstag mußte wegen außgeleertem Tabernakel an einem Nebenaltar gehalten werden. Bei dießer Gelegenheit machte ich den Versuch, nur deutsche Lieder dabei singen zu lassen, nämlich bekannte alte Lieder. Dießes geschah einige Wochen durch mit Zufriedenheit. An den mehresten Werktägen des Jahrs durch sind ohnedem fast gar keine Choralisten gegenwärtig und auch wenige andere Mannsleute. In Erwägung dessen versuchte ich, so fortzufahren am hohen Altare, wie am

[7]) Vergl. Dr. B. Schäfer, Einheit in Liturgie und Disziplin für das katholische Deutschland! Münster 1891. S. 39. P. Krutschek, die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. 4. Auflage. Regensburg 1897. S. 169. Dr. J. Selbst, der katholische Kirchengesang beim heiligen Meßopfer. 2. Aufl. Regensburg 1890. S. 110. Gregor. Bl. II. Jahrg. 1878, Nr. 7, S. 50. Firnhaber l. c. I. 200, Anmerk. 5. J. Zaun, Beiträge zur Geschichte des Landcapitels Rheingau. Wiesbaden 1879. S. 288.

[8]) Auch gegen die Prozessionen, namentlich die nach den Wallfahrtsorten, den „Stätten des Aberglaubens", ließen die Neuerer ganz gewaltig ihre Stimme ertönen. „Das Einschreiten gegen diese Andachtsübungen, die den Gläubigen lieb und wert waren, erheischte aber große Vorsicht. Alle Prozessionen und Wallfahrten auf einmal abzustellen, das ging nicht an. Vorerst mußte man sich begnügen, zu befehlen, daß „für die Zukunft sich gar keine Prozession mehr über eine Stunde weit erstrecke" und die Wallfahrten zu erschweren. Sie durften von jetzt an nur mit erzbischöflicher Erlaubnis abgehalten werden. Die Protokolle des Generalvicariats von Mainz enthalten eine Menge von Gesuchen von einzelnen Gemeinden und Bruderschaften, die bisher übliche Prozession nach Walldürn abhalten zu dürfen." Brück l. c. S. 101.

[9]) K. M. J. 1898, S. 42.

Nebenaltar. Die Choralisten schrien nicht dagegen; sonst hätte man ihnen gesagt: so seyd auch allezeit da! wer soll denn das Lateinische singen? den andern Leuten war es ohnedem lieb, und so wird dießes noch jetzt fortgehalten. Mit dem ältesten Choralisten Peter Braun redete ich gelegentlich in der Güte auf meinem Zimmer: Peter! sagte ich, halte er sich stille, wenn so eine kleine Veränderung geschieht, bisweilen einmal ein deutsches Lied gesungen wird, zur Zeit, wo wenige oder keine Choralisten da sind, wie z. B. das Engelamt auf Donnerstag; der lateinische Gesang hat da doch keine Art, das Engelamt gehört auch nicht zum Hauptgottesdienst u. s. w. Ich war froh, daß er sich ganz zufrieden einstellte und mir Recht gab. Sollte ferner, fuhr ich fort, etwas bei dem Choral sich ereignen, so weiß ich, daß er sich schon manchmal wegen schwach werden seines Gesichtes beschwert habe, der Choralgesang fällt ihm also von Tag zu Tag beschwerlicher; doch gedenke ich den Choral beizubehalten und nichts daran zu ändern ohne auch mit dem Synod vorher beredet zu haben, und da soll er allezeit vorzüglich dazu gerufen werden, daß er im Namen der andern Choralisten redet. Er versprach mir, sich still zu halten.

Aber gerade dießer Mann, der nach Aussage des abgestorbenen rechtschaffenen Rektors Monken die Hauptunruhe gegen die erzbischöfl. mainz. Anordnung des deutschen Gottesdienstes[10]) erregt hatte; der während dem zehnjährigen Krieg mit dem Chorgesange und den ihn unterhaltenden Leuten machte, was er wollte, ohne daß der Rektor oder Pfarrer ihn nach den Regeln der Klugheit stören durfte; der auch nach hergestelltem Frieden im Jahre 1802 mit Marderzähnen immer besonders gegen den Rektor Lizius[11]) um sich biß, wann dießer ein Wort den Gesang betreffend redete, gerade dießer Mann war es, der einige Monate nach jenem Versprechen, sich still zu halten, durch ein Vergehen in der Kirche, um dem Rektor zu widersprechen, den Sonntagsgottesdienst im Amte störte und notwendigerweise dadurch einen Schritt weiter zum deutschen Gottesdienste veranlaßte. Unter den Choralisten ist ein einziger, der einen gründlichen Choral versteht, weil er zugleich Musikant, besonders mit einer guten Singstimme ist. Dießer ist aber fast nicht in Anschlag zu bringen, weil er als allerjüngster unter ihnen (Mich. Haefner,[12]) des ältesten Choralisten Schwesterkind) zuletzt auf der zweiten Choralseite steht und niemal zum Anfange des lateinischen Gesanges oder gar zur Direktion gelangen kann; dadurch fühlte sich jeder Ältere beschämt und beschimpft. Soll also ein Choralstück, das nicht alle Tage gesungen wird, sondern jährlich nur einmal vorkommt und nicht im Responsorium steht, angefangen und durchaus fortdirigiert werden, so muß der Schullehrer, der zugleich rector chori ist, bei den Choralisten diese Unwissenheit supplieren. So ein Gesang ist hauptsächlich der Introitus zum Sonn- und Feiertagsamt. Auf eine sehr beschwerliche Art muß der Rektor gegen Ende des Introitus die lange Kirche hinab und an der untersten Kirchthür auswärts auf die Orgel hinauf sich außer Athem laufen, um das Kyrie auf der Orgel anzustimmen. Beim Fortgehen pflegt Rektor immer zu sagen, was er nach dem Evangelium und nach der Wandlung zum Singen anschlagen werde. Alle Sonntäge ist gewöhnlich „An Gott den Vater glaube ich" zu singen, an Feiertägen Patrem. An Sonntägen, auf welche ein Feiertag verlegt ist, kann man aus beiden wählen, und hängt von der Bestimmung des Rektors ab, ob der deutsche oder lateinische Glaube gesungen werden soll. Am Sonntage vor dem Advent des vorigen Jahres (1808), auf welchen zugleich Mariä Opferung verlegt war, sagte Rektor: heute singen wir: „An Gott den Vater glaube ich." Nein: Patrem singen wir, rief ihm der älteste Choralist Peter Braun nach. Rektor schlug das deutsche Credo an, und die ganze Kirche sang mit der Orgel; der älteste Choralist stimmte das lateinische Credo an, und die übrigen Choralisten sangen es mit ihm fort, so lange, bis der Priester am Altar sich umwendete und ihnen winkte, das widerliche lateinische Geplärr zu unterlassen, und so ging das deutsche Gesang der ganzen Kirche ungestört seinen Gang bis zu Ende. Es ist betrübt, daß ein Pfarrer im Rheingau so etwas nicht für sich allein abthun

[10]) W. Bäumker, Das kathol. deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. III. Band. Freiburg 1891. S. 158.

[11]) K. M. J. 1898, S. 42, Sp. 1, 2.

[12]) K. M. J. 1898, S. 44, Sp. 2.

kann; indem ihm doch gewiß die Direktion und Unterhaltung der innern Ordnung im Gotteshauße amtshalber zukömmt. Ungerügt durfte einmal dieße Störung des Gottesdienstes nicht bleiben; ich konnte und wollte sie aber nicht für mich allein rügen. Ich ließ durch Herrn Schultheißen einen außerordentlichen Synod auf Freitag vor Advent versammeln und den Peter Braun dazu vorladen. Mein Vortrag war: Nach der Verordnung des hochw. Vikariats vom 27. März 1792 hatte ich Vollmacht, den deutschen Gottesdienst ganz, oder halben, oder sonst beliebigen Teils aufzuheben oder beizubehalten. Ohnerachtet der deutsche Gottesdienst seit den letzten sechs Jahren in allen deutschen Bistümern und auch in den meisten ehemals mainzischen Städten und Flecken unseres Erzbistums eingeführt ist, so will ich doch auch jetzt noch nicht, daß der Choral aufhöre; ich will ihn beibehalten. Damit aber so eine ärgerliche Störung des Gottesdienstes, wie am Sonntage, nicht mehr geschehen kann, so soll hinführo a. das Credo allezeit auf Feyertag wie auf Sonntag deutsch, nämlich: „An Gott den Vater glaube ich" gesungen werden! b. Da die vier Mutter Gottes Schlußantiphonen ehemals mit so außerordentlichem Vergnügen der ganzen Gemeinde gesungen worden, und alle Menschen dieselben auswendig können oder durch den Gebrauch bald wieder auswendig können werden, so wollen wir auch dieße wieder deutsch singen. c. Der Introitus macht immer den Choralisten die größte Beschwernis; hat schon manchmal Lachen und Andachtsstörung erregt; dem Herrn Rektor fällt das Orgellaufen, wenn er bey dem Introitus seyn soll, von Jahr zu Jahr härter; der Introitus mag also wegbleiben, damit der übrige Choralgesang mit mehr Anstand und Beständigkeit fortgeführt werden kann. Darauf redete ich den Peter Braun als ältesten Choralisten an: Wenn er nun das so mitmachen will, so ist's mir lieb, daß er noch ferner in dem Chorstul verbleibe. Nein, sprach er; kann und soll ich dann keinen Introitus singen, so will ich auch nicht mehr bei den Choralisten seyn. Darauf ging er weg. Dieß alles wurde zu Protokoll genommen. Mich und die HH. Schultheiß und Bürgermeister belebte nun eine größere Hoffnung, den deutschen Gottesdienst zu erlangen, sobald wir ein schickliches Buch dazu hätten; weil dießer eifrigste Choralist abgedankt hatte, und nunmehr, so zu sagen, die größte Hindernis beseitiget war. Beim Herabgehen vom Rathauße redete ich noch dem drittältesten Choralisten in Beiseyn des H. Bürgermeisters am Hauße des Vorstehers Helfenstein [13]) zu, er möge doch ja den Chorstul nicht verlassen, damit der Choral in der Ordnung fortginge, und besonders das verschiedene Zeremoniel könne fortgehalten werden; er möge auch dem jüngsten Choralisten, der als Musikant gründlichern Choral besäße, zureden.

In der Sonntagslitanei wurde gleich von den wohlunterrichteten Schulkindern das deutsche Alma, oder „In Demuth betend, Herr! vor dir" gesungen; statt des Beschlusses mit dreimal Ave Maria war das „Gegrüßet seyst du, Maria." Am ersten Adventssonntag wurde vor dem Amte der Introitus unterlassen. Am Nachmittage war das Alma deutsch mit „Gegrüßet seyst du, Maria," wie am Vorabend. Alles war zufrieden und still. Nur ein Mann, Franz Wolrad, Bändermeister, von Niederwalluf gebürtig, hießiger Bürger und von seinem mürrischen Karakter nur gewöhnlich der Pater Wunderlich genannt, ein Mensch, der wegen seinem Bekritteln und lauten Gemurmel in der Kirche schon oft verdient hätte, bestraft zu werden, dießer Mann ließ sich bei den Worten des Liedes: „Die reinste, die wie Engel rein, wird Mutter und auch Jungfrau seyn," laut auf der Porkirche heraus: das möchte ich meine Kinder nicht singen und nicht wissen lassen. Indessen hat doch der nämliche Mann über fünfundzwanzig Jahre lang dahier fast alle Samstage das Lied von der Verkündigung Mariä mitgesungen im dritten Gesetze: „Sie bleibt ein Jungfrau keusch und rein, und wird doch eine Mutter seyn." Mehrere male schon dachte ich dießem Manne eine Korrektion zu geben; hielte dieselbe aber in keinem Falle so notwendig, als jetzt, da mir ein solcher Murmler die ganze Sache auf einmal verderben könnte. Im Zweifel, ob so ein Gewohnheitssünder in der öffentlichen Ärgernis, die er unter der Christenlehre und in andern Gelegenheiten laut gegeben hatte, sogleich zu mir kommen würde, wenn ich ihn rufen ließe, hielt ich,

[13]) K. M. J. 1898, S. 44, Sp. 2; 45, Sp. 2.



wiewohl nach der Folge zu urtheilen unglücklicher Weiße, für gut, ihn auf eine imposante Weiße zu mir vorladen zu lassen, damit er nicht ausbliebe; und gelinde zu korrigiren, damit er nicht aus einem geheim scheinen wollenden Beschnarcher gar ein offenbarer Poltron werden möchte. Ich ließ ihm durch den Glöckner sagen, er möge sogleich in der nämlichen Stunde zu mir kommen; und, wenn er nicht käme, würde er durch den Ausschuß dazu genöthiget werden. Dabei gab ich dem Glöckner auf, ihm dießes nicht in Beiseyn seiner Kinder anzukündigen. Er kam. Meine Anrede an ihn war: Meister Wolrad! ich wundere mich, daß er sich so in der Kirche beträgt; er weiß, daß ich mich jederzeit gegen ihn nicht nur wie Pfarrer, sondern wie Freund gezeigt habe; an seiner Kinderzucht habe ich nichts auszusetzen; nur sollte er doch keine für das geistliche Wohl schädliche Reden, besonders in der Kirche führen. Kaum konnte er dießes aushalten, fiel mir in die Rede, wurde grob: ich hätte ihm mit dem Ausschusse gedroht; bald würde eine Zusammenkunft auf dem Rathhauße seyn, da würde ich auch zugegen seyn müssen und hören, was zu thun seye; wie könnte ein Pfarrer Jemanden mit dem Ausschusse holen lassen? Das war doch gewiß ein Zeichen seiner Unverbesserlichkeit. Ich machte kurz mit ihm ab: wenn er die Möglichkeit dessen nicht einsähe und sich zur Ruhe begäbe, so könne er im nämlichen Zeitpunkte die Erfahrung darüber machen; begäbe er sich aber zur Ruhe, so würde ich es dabei bewenden lassen. Sein Abschied war: das könne er, und ging weg.

Das deutsche Te De laudamus mit einer neuen Melodie in zwölf Strophen war von einiger Zeit her jenseits und disseits Rhein mit so gemeinem Beifalle und besonders dahier von der ganzen Kirche mit so viel Herzenswonne gesungen worden, daß ich durch die regelmäßige Einführung desselben meiner Gemeinde den angenehmsten Dienst zu leisten erachtete. Nur brauchte ich die Vorsicht, mich noch der lateinischen Chorsinger zu versichern, ehe ich es zum regelmäßigen Gebrauch machte. Eben stand das Dankfest bevor, an welchem das Te Deum zu singen verordnet ist. Am zweyten Sonntage des Adventes mußte es verkündiget werden. Ich ließ gedruckte Exemplare von Mainz für die Choralisten kommen. Sie nahmen dießelben an und zeigten dadurch in der That, daß sie das deutsche Te Deum laudamus bei dem Dankfeste mit anstimmen und singen würden. Ich verkündigte also am Sonntage vorher: wir würden am Dankfeste und fürs Künftige immer das bekannte, beliebte deutsche Te Deum laudamus singen. Am Dankfeste hielten die Choralisten nicht Wort; sie blieben von der Veßper und der übrigen Zeremonie weg bis auf einen oder zwey Gutgesinnte, die so gern deutsch als lateinisch singen. Das deutsche Te Deum wurde indessen doch durch drei Chöre schön und rührend fortgesungen; und so geschah es bei allen festlichen Gelegenheiten bis zur Kreuzwoche. Auf die Choralisten konnte ich also nicht mehr trauen. Bald kamen sie, bald blieben sie aus. Der Pfarrer soll nach einer verkehrten Ordnung von ihnen abhangen. Hätte ich allein anzuordnen gehabt, wie es einem Pfarrer innerhalb der Kirche zukömmt, so hätte ich von nun an alle Choralisten entlassen, und das Anerbieten jener Männer durch Johannes Küttel jun. angenommen, welche den Platz der Choralisten besetzen, und einen deutschen, statt lateinischen Chor machen wollten. Aber H. Schultheiß war hierinnen meines Sinnes nicht, und vielmehr half er noch dem jetzt ältesten Choralisten, Adam Kohmann, am Synode durch, den ich zur Rede stellen ließ. Ich sah mich indessen vor mit alten Liedern für jede Art des Gottesdienstes, und, um die Kinder im Chor zum Anstimmen beherzter zu machen, stellte ich auf jede Seite einen Mann zum Anfangen der Lieder, deren Jedem ich heimlich 6 fl. auf das Ende des Jahres versprach.

Am letzten Stationstage, Mariä Empfängnis, machte mein Kapuzinerstationarius, ein Mann von 64 Jahren, den Antrag an mich: ob ich nicht etwan die Weihnachtsmetten morgens 4 Uhr halten wolle, wie es von mehrern Jahren her zu Erbach geschehe; er habe keinen Schlaf vor und nach der Zwölfuhrmetten; es falle ihm noch in andern Rücksichten als einem alten Manne gar beschwerlich. Bei mir, einem Manne von 56 Jahren, war dießes der Fall mit dem gänzlichen Mangel an Schlaf vor und nach der Zwölfuhrmetten ganz und gar der nämliche. Für das Ende des Jahres 1808 kam noch die äußerst große Kälte hinzu, so, daß mir mit meinem Stationa-



rius bevorstand, wir würden den ohnehin beschwerlichen Tagesgottesdienst nicht verrichten können. Ohne dießen Antrag wäre mir jedoch nichts eingefallen. Ich antwortete dem P. Vicarius Terentian: das würde wohl hart auffallen; ich wollte es acht Tage vorher verkündigen; wenn es still bliebe, so könnte es geschehen. Am Sonntage vor Weihnachten, also eine ganze Woche vor Weihnachten, hatte ich noch dazu die Erfahrung, daß ich auf das Erscheinen der Choralisten nicht rechnen, und die Metten nicht so, wie sonst, da die Matutin gesungen wurde, halten konnte; ich verkündigte also: „Künftigen Sonntag ist das Fest der gnadenreichen Geburt Jesu Christi. In dießer heiligen Nacht wird der Gottesdienst um 4 Uhr seinen Anfang mit der Danksagung nehmen, die wir Gott für die große Gutthat seiner Menschwerdung darbringen werden durch das freudige Absingen des allgemeinen beliebten: Großer Gott! wir loben dich. Zu noch größerm Anstand und zu noch herzlicherer Rührung der Gemüther wird die weibliche Jugend erinnert, allemal sich still zu halten, wann der zweyte Chor auf der Porkirche an der Reihe ist zu singen. Nach beendigtem dießem deutschen Te Deum laudamus geht das Amt an. Nach dem Amt wird in allen drei Beichtstühlen so lange Beicht gehört, als Beichtende da sind. Voriger Zeit hörte nur der Kapuziner unter Matutin und Amt Beicht, Frühmesser unter dem Amt und bei dem Beschlusse desselben gingen alle drei Priester nach Hauß und kamen um halb sieben Uhr wieder zum Beichthören. In der ganzen Woche kam mir nicht das geringste gegen dieße von dem P. Stationarius erbethene, durch den Erbacher Gebrauch einiger Maaßen gerechtfertigte und durch ihre eigene Nützlichkeit sich empfehlende Veranstaltung zu Ohren. Was mich noch am meisten bei der Ausführung dießer Veranstaltung bestärkte, war der Mutwille, das Zusammenlaufen ungleichen Geschlechtes, die Säuferei, das Spielen und die Schlägerei, welche sich bei Gelegenheit der Nachtwache ergeben und wovon man sich alle Jahre noch mehrere Wochen lang nach Weihnachten zu erzählen hatte. Dießer Unsittlichkeiten wegen war schon vor mehreren Jahren meines Dahierseyns der Rektor genötigt, die Musik bei dem nächtlichen Amt zu unterlassen. Von meinen Kindesjahren her weiß ich noch, daß die erwachsene Jugend allemal vor Weihnachten miteinander sich beratschlagten, wem sie in dießer Nacht Laden und Fenster einschlagen, was sie in dießer oder jener Nachbarschaft für Unfug treiben wollten, u. s. w. Noch im vorigen Jahre 1807 war eine merkliche Schlägerei unter besoffenen Leuten in dießer Nacht, und in einem sichern Hauß war eine Versammlung von zwanzig bis dreißig Menschen, die eine Art von schändlich lärmender Masquerade anstellten und mit dieser Gemütszerstreuung das nächtliche Amt entweiheten und hernach den ganzen Tag durch keiner Andacht mehr beiwohnten. Und das waren Leute, denen der Pfarrer nicht einmal von weitem etwas verweißen durfte, wenn er nicht in ein großes Weßpennest stechen und mehr schaden als nützen wollte. Die Weihnachten traf nun ein, und alles, was veranstaltet war, geschah in der schönsten Ruhe. Die Choralisten blieben aus; desto besser ging das deutsche Te Deum. Nach dem Amt beichtete eine Menge Menschen, so, daß am ersten und zweyten Tag der Überlauf nicht mehr zu groß war, und das Beichthören mit mehr Seelennutzen vorgenommen werden konnte. Aus der allgemeinen Ruhe zu schließen und auch aus dem besondern Ruhighalten des Peter Braun und des Franz Wolrad, der meisten Choralisten mit ihrem Anhange und jener andern, die auf Ostern in einer offenen Rotte aufstanden, muß man sich den Aufstand der fünfundzwanzig Bürger am dritten Weihnachtstage dahin erklären, daß die Bosheit der ersten Aufgebrachten in der Woche vor Weihnachten sich nicht gelegt, sondern geschlafen hatte, um desto frischer durch die Versetzung der Weihnachtsmetten zu erwachen und zu toben. Nun hieß es auf einmal: In der Mitte-Nacht war die Geburt Christi u. s. w. Aber im ganzen Evangelium kommt nichts von Mitternacht vor; sondern Lukas, der alles am Vollständigsten erzählt, sagt nur: „In der Nacht, da die Hirten ihre Wache hielten in jener Gegend." Das Feuer wurde noch genährt durch die wiewohl meiner Seits nicht absichtliche Unterlassung des Amtes auf unschuldiger Kinder Tag. Dießes Amt ist ein pures Choralamt, so, daß kein einziges deutsches Wort darinn vorkömmt. Von dem Aufstande des vorigen Tages, der sich in den Wirtshäußern über die Versetzung der Weihnachtsmetten entwickelt

hatte, wußte ich am Mittwoche noch nichts. Die Choralisten hatten sich zerstreuet, und der H. Rektor redete mich an, lieber die auf dießen Tag gestiftete Meß zu halten, weil er ein notwendiges Geschäft zu Lorch habe, und bey dießem Choralamt nicht zugegen seyn, dasselbe mithin nicht gehalten werden könne. Übrigens hatte ich bei der Unterlassung keine anderen Gedanken, als nur für dießes Jahr. Jene, wenigstens sechsundzwanzig Bürger: Peter Braun,[14]) Franz Wolrad,[15]) Melchior Koenig, Johannes Edel, Anton Kreis,[16]) Vorsteher Helfenstein,[17]) Peter Wilhem Helfenstein, Wilhelm Schenk,[18]) Jakob Kilian,[19]) Adam Hohmann, Michael Haefner,[20]) Andreas Kretzer, Leonard Kobel, Joseph Schuhmacher, Niklaus Vollinger, Jakob Wurm, Franz Wazzelhahn,[21]) Andreas Vollinger,[22]) Bartholomä Heilmann, Jakob Kretzer,[23]) Peter Kretzer,[24]) Karl Kretzer,[25]) Lips Wazzelhahn,[26]) Jakob Sonst jun.,[27]) Peter Hemes, Johannes Werthmann riefen sich einander zusammen durch Anton Kreis,[28]) u. s. w. um gesamter Hand auf das Rathauß zu gehen, welches sie auch thaten. Ich war an dießem Tage zu Preßberg,[29]) um Stroh zu kaufen. Tags darauf hörte ich von dießem Auflaufe, da ich den Anton Kreis kommen ließ und ausfragte. Er nannte mir vier Gegenstände, über welche sie ganz wütend geschrien hätten: Zehnuhrmeß, Salve, Weihnachtsmette, unschuldiger Kinder Amt. Nach einer Aussage war H. Schultheiß auf dem Rathauße über die Menge Menschen sehr erschrocken und hatte Mühe sie zu bereden, daß sie ihre Sache schriftlich auffetzen und am Amte eingeben sollten. Vorsteher Helfenstein klagte bei Amt. Das Amt nahm die Klage nicht an, indem kein Pfarrer unter dem Amt stünde, und das Amt keine persönliche Klage annehmen dürfe, das gehöre an das Hofgericht; was im Übrigen die Weihnachtsmetten um vier Uhr betreffe, so wäre es besser, dießelben um sechs Uhr zu halten, denn er wisse noch von seinen Jugendjahren, daß die Weihnachtsmetten in Mitte der Nacht ein bequemes Mittel für das Mutwillentreiben junger Leute sey u. s. w. Über keinen verwunderte ich mich mehr, als über Bartholomä Heilmann. Ich ließ ihn kommen. Er bereute es sehr, daß er sich von Franz Wolrad habe dazu bereden lassen; er werde zu nichts mehr dergleichen gehen. Er nannte mir auch den Haufen mit Namen. Von Michael Haefner sagte mir Tags darauf Michael Werthmann, daß er in der Kirche die Leute gegen mich aufgereizt habe.

Am Neujahrstage las ich statt der Predigt eine Vorstellung von zwei Bögen darüber von der Kanzel ab. Darinnen bejammerte ich die entstandene Unruhe und gab den Inhalt des aufzulegenden Walburgisbüchleins an. Dafür sammelte ich in den ersten Tagen des Januars Subskriptionen mit Glöckner. Meine Ansprache an die Leute war ein und die nämliche: „Ich lasse aufschreiben, wie viel jede Haußhaltung von den zu druckenden Andachtsbüchern braucht, weil man 1. wissen muß, ob die Kirche zu ihrem Kapital wieder kommen werde, das sie vorschießt; 2. weil die Bücher desto wohlfeiler werden, in je größerer Anzahl dießelben gedruckt werden. Positiv widerstrebten der Subskription und wollten nicht subskribieren: 1. Wendel Hibacher, 2. Peter Braun, 3. Michael Haefner (von seiner Frau nahm ich's nicht an), 4. Franz Wazzelhahn, 5. Lips Wazzelhahn, 6. Karl Kretzer, 7. Andreas Vollinger, 8. Peter Kretzer. Manche arme und manche alte Leute hat man gar nicht gefragt. 260 Familien haben auf 700 Exemplare subskribiert. Den 7. Januar gab ich verschiedene Petitionen an Hofrath Goetz zu Rüdesheim. Er redete mich an um einen Aufruf an die H. Pfarrer unseres Amtes, auch resp. Kapitels, worinn sie gemeinsam zur Auflage meines Andachtsbuches und somit zur Einführung des deutschen Gottesdienstes mitwirken möchten. Ich schickte nach drei Tagen denselben von drei Bögen ihm zu. Zuerst gab er dießen Aufruf

[14]) Siehe oben.
[15]) Siehe oben.
[16]) K. M. J. 1898, S. 44, Sp. 2.
[17]) Siehe oben.
[18]) K. M. J. 1898, S. 44, Sp. 2.
[19]) K. M. J. 1898, S. 44, Sp. 2.
[20]) Siehe oben.
[21]) K. M. J. 1898, S. 45, Sp. 1.
[22]) K. M. J. 1898, S. 45, Sp. 1.
[23]) K. M. J. 1898, S. 45, Sp. 1.
[24]) K. M. J. 1898, S. 45, Sp. 1.
[25]) K. M. J. 1898, S. 45, Sp. 1.
[26]) K. M. J. 1898, S. 45, Sp. 1.
[27]) K. M. J. 1898, S. 45, Sp. 1.
[28]) Siehe oben.
[29]) Etwa 1½ St. nordwestl. v. Geisenheim.

H. Pfarrer Orth.[30]) Dießer, verdrossen darüber, daß ich's ihm nicht vorher bekannt gemacht hätte, machte eine schriftliche Vorstellung, daß er und die übrigen Pfarrer unmöglich zur Aufnahme meines Andachtsbuches mitwirken könnten, indem a. die Leute noch zu sehr aufgebracht gegen deutschen Gottesdienst seyen; b. dieses Andachtsbuch nur für Geißenheim eingerichtet sey; c. dasselbe fast nichts als einen Wust alter Lieder enthielte und nur eine Brücke zu etwas Besserem seyn sollte. Mit dießer Schrift gab er Herrn Hofrath den Aufruf zurück. Bei der Zurücknahme sagte ich H. Hofrath, ich würde die beiden H. Pfarrer zu Rüdesheim und Lorch einladen, um Einsicht von meinem Manuskript zu nehmen. Als es die Herrn gesehen hatten, urteilten sie anders davon, beriefen sich aber auf die Furcht, die in ihnen stack.

In der Mitte Februars reißte ich nach Aschaffenburg, in der Meynung a. ich würde vielleicht coram pleno Rdmi. Vicariatus Rechenschaft über mein Unternehmen ablegen dürfen, b. das Manuskript würde einer der Herrn Geistl. Räthe in meinem Beiseyn, mithin leichter und geschwinder, durchgehen, so daß ich es mit hoher Genehmigung gestempelt wieder mit zurücknehmen und zu Mainz gleich mit dem Buchdrucker akkordieren könnte; c. H. Graf v. Ostein würde einen ansehnlichen Beitrag zu dem Kostenaufwand geben. Aber in keinem Punkte war ich glücklich. a. Coram pleno zu erscheinen, würde nicht zugelassen, sagte mir gleich am Anfange H. Geh. Rath Chandelle; b. Rdmi. Vicariatus hat die dabei liegende Vorstellung in extenso nicht gesehen, nicht gehört. H. Direktor Chandelle machte nur einen oberflächlichen Vortrag, und ich bekam zur Antwort: das Manuskript reiner abgeschrieben einzusenden und das alte Walburgisbüchelchen beizulegen. c. H. Rath Strecker machte zu mehr nicht als etwan 50 fl. Hoffnung. — Ein Vikariats conclusum vom 17. April 1809 bewog mich die lateinische Veßper am 4. Sonntag nach Ostern wieder zu halten.

Pfingstmontag den 22. Mai l. J. 1809 trug ich das reiner abgeschriebene Manuskript mit einem Brief an H. Weihbischof Kolborn auf die Post nach Rüdesheim. H. Posthalter sagte, es ginge erst den andern Montag zu Wießbaden ab, den 29. Mai, mit dem Postwagen. Die Rekommendierung setzte er mir am nächsten Posttag mit 54 kr. an. Den Brief rekommendierte ich."

Montabaur. **Karl Walter.**

[30]) Johann Ludwig Orth, Kaplan zu St. Quintin in Mainz, wird am 1. Januar 1802 zum Pfarrer von Lorch a. Rh. ernannt und am 18. Oktober 1804 als Pfarrer von Rüdesheim präsentiert, kann jedoch wegen des Eisganges erst am 25. Januar 1805 überziehen. Hier wirkte er bis zum Jahre 1812. Zaun l. c. S. 289, 349.

Ein unbekanntes Werk des Johannes Tinctoris.

Eine Studie zur Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts.



Edmund de Coussemaker hat im Jahre 1876 im vierten Band der Scriptores de Musica medii ævi, dieser wertvollen Fortsetzung der gleichnamigen Gerbert'schen Sammlung, S. 1—200 die ihm bekannt gewordenen Schriften des berühmten Johannes Tinctoris publiziert; die nämlichen, welche er 1875 auch in 100 numerierten Exemplaren als Einzelausgabe veröffentlicht hatte. Sämtliche Werke des Tinctoris waren mit Ausnahme des diffinitorium musicæ bis dahin ungedruckt, denn der Plan von Fétis, eine Gesamtausgabe mit französischer Übersetzung und Auflösung der Musikbeispiele zu edieren, wurde nicht ausgeführt. Coussemaker entnahm die Werke aus den Bibliotheken von Brüssel, Bologna, Florenz und Gand. Das diffinitorium musicæ hatte Dr. Heinrich Bellermann bereits 1863 im ersten Bande des von Friedrich Chrysander redigierten Jahrbuchs für musikalische Wissenschaft (Leipzig, Breitkopf und Härtel) S. 55—114 neu ediert mit dem Titel: Joannis Tinctoris Terminorum Musicæ Diffinitorium. Lateinisch und deutsch mit erläuternden Anmerkungen. Herausgegeben von H. B. In der Einleitung bemerkt er, das Büchlein sei ohne Druckort und Jahreszahl, aber jedenfalls nicht nach dem Jahre 1477, wahr-

scheinlich zu Neapel herausgekommen und von den zahlreichen Schriften des Verfassers die einzige im Druck erschienene. Der Unterzeichnete ist in der glücklichen Lage, ein zweites Werk des Johann Tinctoris, welches als Unikum Eigentum der Proske-schen Bibliothek in Regensburg ist, zum erstenmale inhaltlich eingehender besprechen zu können. Wohl hat er am 22. Dezember 1870 Gelegenheit gehabt, dem Bibliothekar Gaetano Gaspari über die Existenz dieses Druckwerkes und den Inhalt desselben kurze Mitteilung zu machen, diese Privatnotiz ist aber erst im Jahre 1890 bei Veröffentlichung des ersten Bandes vom Katalog der großartigen Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna (Libreria Romagnoli dall' Acqua) in die Öffentlichkeit gedrungen, ohne weiter beachtet zu werden. Dieselbe lautete: „In der Bibliothek von Dr. Karl Proske zu Regensburg befindet sich ein gedruckter Tractat des Johannes Tinctoris, der den Bibliographen bisher unbekannt geblieben ist und den Titel trägt: „De inventione et usu musicæ.“ Derselbe beginnt folgendermaßen: „Joannes Tinctoris Brabantinus Joanni Stokem viro bene morato: salutem plurimam dicit. Ad me nuper ex Pannonia scribens . . . rogasti obsecrastique, ut si quicpiam ad ingenuam artem sonoram pertinens recentius condidissem: illud tibi mittere curarem . . . Te scire velim, quod ab eo tempore quo abs te ex Leodio digressus feliciter Neapolim regressus sum, tractatum quemdam cui de inventione et usu musice nomini ac titulo est: pervigili labore confeci. Cuius quidem tractatus quinque libros continentis . . . editionem haud precipitare sapientum consilio statuerim: de tuo tamen insigni studio ac erga me parta virtutibus amicitia . . . certissimus . . . menti meæ cupiditas incessit: quadamtenus parte tuæ morem gerere voluntati.

Quamobrem: duo capitula ex ipsorum librorum secundo: duo ex tertio: totidemque ex quarto tibi libentissime mitto . . .“

Die beiden Kapitel des zweiten Buches beginnen mit den Worten: „Quod apud omnes nationes infiniti utriusque sexus homines etc. Cap. XIX. De his, qui ab adventu Salvatoris nostri J. Chr. etc. Cap. XX. Aus dem dritten Buche sind folgende Kapitel abgedruckt: Quid sit tibia; a quibus inventa: ex quo et qualiter formata cap. VIII. Cognitionem usumque tibiarum. — Cap. IX. Endlich aus dem vierten Buche: Quid sit lyra. — Cap. IV. Ad quæ usus lyræ ab Hebræis. . Cap. IV.

Auch Dr. Gg. Jakob, Domdekan in Regensburg und Bibliothekar des Proske-schen Musikschatzes, welchem der Unterzeichnete die Erlaubnis des bischöflichen Stuhles, welcher Eigentümer der Bibliothek ist, die Veröffentlichung dieser Notizen zu verdanken hat, gab in seinem herrlichen Buche: „Die Kunst im Dienste der Kirche“ (Landshut, Jos. Thomann, 1885) S. 423 und 462 bereits Notizen aus diesem Traktat des Tinctoris und zwar folgende Stelle aus dem fünften Kapitel des vierten Buches: „In lyris (sive leuto) plurimi præcipue Germani eximie sunt eruditi. Siquidem nonnulli associati supremam partem cujusvis compositi cantus cum admirandis modulorum superinventionibus adeo eleganter ea personant, ut perfecto nihil præstantius. Inter quos Petrus bonus, Herculis Ferrariæ ducis inclyti lyricen (mea quidem sententia) ceteris est præferendus. Alii (quod multo difficilius est) soli cantus non modo duarum partium, verum etiam trium et quatuor artificiosissime promunt, ut Orbus ille Germanus, ac Henricus Carolo Burgundionum duci fortissimo nuper serviens, quem etiam Germanum hæc sonandi peritia celebrem præ omnibus effecit“

Schon aus diesen kurzen Notizen ergeben sich für die Biographie des Tinctoris neue und wertvolle Momente, so z. B.: Die Freundschaft des Tinctoris aus Brabant mit dem in der Musikgeschichte nicht unbekannten Johannes Stokem, der damals in Pannonien (Ungarn) sich aufhielt. Sie waren beide in Lüttich (Liége) beisammen gewesen. Tinctoris kehrte nach Neapel zurück und verfaßte dort das theoretische Werk in fünf Büchern: „Über die Erfindung und den Gebrauch der Musik,“ aus dem er seinem Freunde einige Kapitel probeweise mitteilt. Aus dem Citate von Dr. Jakob lernen wir die Namen berühmter Lautenspieler kennen, eine Kunst, in der sich damals besonders die Deutschen auszeichneten. Tinctoris rühmt den Virtuosen Petrus bonus am Hofe des Herzogs Her-



kules in Ferrara und erwähnt die deutschen Künstler: „Orbus“ und „Heinrich“, letzterer im Dienste des Herzogs Karl von Burgund.

Gehen wir aber auf den kostbaren Druck, der aus sechs Blättern in Quart besteht, welche in einem Bogen von vier Seiten eingeschlossen sind, von dem nur die zweite Seite mit dem Briefe des Tinctoris an Stokem bedruckt ist, während die übrigen drei leer sind, so mehren sich interessante Notizen über eine Schrift des Tinctoris, welche bisher nirgends erwähnt, auch bei Coussemaker nicht aufgenommen und umfangreicher gewesen sein muß, als die übrigen Schriften des Joh. Tinctoris. Der kostbare Druck der Proskeschen Bibliothek war ursprünglich einem Exemplar des Buches von Franchinus Gafor „Musice utriusque cantus practica,“ gedruckt zu Brescia 1497[1]) beigebunden. Der Begleitbrief, welchen Tinctoris dem an Stokem gesendeten Auszuge mitgibt, enthält außer den obigen Notizen noch die wichtigen Bemerkungen: cura tandem, ut ualeas: et apud diuam Beatricem Aragoniam, Ungarorum ac Bohemorum reginam celo similimam: in qua musicorum vnicam spem ac rationem hucusque posui: tua commendatio: ratione iugis obsequij quod alme majestati sue integerrime prestas: merito efficacissima: me ex animo suum: reddat quam gratiosissimum. Ex Parthenope: quinto kalendas februarii.:.

Tinctoris hat das diffinitorium vor dem Jahre 1477 ohne Druckort und Jahreszahl herausgegeben, denn die Dedikation an Beatrix, Tochter Ferdinands I. von Neapel redet dieselbe noch als „Jungfrau“ an. Im Jahre 1477 vermählte sich Matthias Corvinus in zweiter Ehe mit der Königstochter Beatrix von Neapel. Johannes Stokem war 1487 mit Josquin Després und Gaspar Verbeke Mitglied der päpstlichen Kapelle.[1]) Am Hofe des Königs Matthias in Budapest fanden besonders auf Anregung der kunstliebenden zweiten Gemahlin Beatrix öfters große Feste statt, denn Corvinus war ein Freund der Wissenschaften und Künste, gründete in seinem Schlosse eine Buchdruckerei, zog eine große Anzahl fremder Gelehrter und Künstler in das Land und war besonders für musikalische Aufführungen sehr begeistert. In einem Nuntiaturbericht beschreibt Bartholomäus de Maraschi (siehe 3. Heft der „Bausteine“ S. 54 u. 126), der in diplomatischer Sendung am Hofe des Königs Matthias im Herbst 1483 sich aufhielt, er habe einem Gastmahl beigewohnt, bei dem viele Gesänge zur Aufführung kamen. Der König habe eine ganz vorzügliche Sängerkapelle, „ähnlich der unsrigen, bevor die Pest in ihr geherrscht hat.“ Ob nun Stokem vor dem Jahre 1483 auf Veranlassung der Königin Beatrix nach Ungarn gekommen ist und zugleich die Kapelle zu solchem Ansehen gebracht hat, oder ob Stokem von Ungarn her (1487, Todesjahr des Maraschi) nach Rom ging, läßt sich schwer bestimmen, da weitere archivalische Notizen fehlen, und auch die Zeit des Aufenthaltes von Stokem in Rom nur für das Jahr 1487 feststeht. Corvinus starb am 6. April 1490 eines plötzlichen Todes. Der Brief des Tinctoris ist sicher nach 1486 geschrieben; denn am Schlusse des 5. Kapitels aus dem 4. Buch erwähnt er die Schlacht von Otranto (Hydrontum)[2]) im zehnten Pontifikatsjahre Sixtus IV., der von 1471 bis 1484 Papst war.

---

[1]) Die Bibliothek in Bologna besitzt die Ausgabe von 1502 und 1512. Die Proskesche Bibliothek-Ausgaben von 1497 und 1512, die Stadtbibliothek in Augsburg außer 1497 noch eine Mailänder-Ausgabe von 1496 (letztere auch in meiner Bibliothek). Den Inhalt teilt Forkel in seiner Litteratur S. 263 kurz mit, ebenso Lichtenthal in seiner Bibliographie. Von Gafurius erzählt ein gewisser Tommaso Cimello (Katalog. Bologna 1. Bd. S. 218), daß er (Gafur) zur Zeit des Tinctoris als Kapellmeister an der Nuntiata zu Neapel der beste Freund des Tinctoris gewesen sei.

[1]) Siehe 3. Heft der Bausteine für Musikgeschichte von Fr. X. Haberl, S. 56 des Einzelabdruckes. Dort heißt er Jo. stocckem. Fétis weiß von diesem deutschen Meister unter Stokem nur die in den Petrucci-Drucken vorliegenden Kompositionen aufzuzählen. Van der Straeten nimmt den Mann, welcher die 4stimmige chanson „Je suis Dalemagne“ komponiert hat, natürlich für die Niederlande in Anspruch.

[2]) Die Türken hätten mit Begleitung der Tambura Gesänge vorgetragen („Pontificatus Sixti pape quarti anno decimo während der viermonatlichen Belagerung von Otranto), welche in Neapel nachgeahmt worden seien; er habe sie jedoch zu abgeschmackt gefunden. Man sehe aus denselben nur die Roheit (barbaries) der Türken, welche in fremdem Lande auf diese einfältige Weise sich das Heimweih vertreiben wollten.“ Mohammed II. hatte die Stadt 1480 erobert.

Da am Ende des Briefes nur der 28. Januar steht, das Jahr aber nur durch vier Punkte markiert ist, so ist das Jahr 1484 sogar sehr wahrscheinlich. Daß Tinctoris den Brief und den Auszug aus dem Werke „De origine et usu musicæ" als Manuskript absendete, muß als sicher angenommen werden. Die Typen haben jedoch die italienische Form des 15. Jahrhunderts. Möglicherweise hat Stockem den kostbaren Schatz der Königin Beatrix vorgelegt, und diese Gönnerin der beiden Meister ließ ihn auf ihre Kosten in der zu Budapest nach italienischen Vorbildern eingerichteten Druckerei herstellen. Bis heute hat noch keine öffentliche oder private Bibliothek ein zweites Exemplar nachgewiesen. Der Schwerpunkt für die Richtigkeit dieser Annahme liegt in den alliterierenden Distichen, welche am Ende des letzten Blattes, nach dem Auszuge des Freundes von Neapel, abgedruckt sind und wörtlich lauten:

Tinctus pieridum Tinctoris fonte perenni
Quo tingi studuit tingere proposuit,
Accepit gratis: gratis dat: quicquid aquarum
Fudit in os eius profluus ille deus.

Solche Lobreden pflegten humanistisch gebildete Freunde des Auktors, besonders im 16. Jahrh., den gedruckten Kompositionen in allen Versmaßen beizusetzen, ihn gleichsam dem Publikum vorstellend, seine Verdienste preisend mit bombastischen Epigrammen, Oden oder Distichen. Es ist ausgeschlossen, daß Tinctoris selbst diese Distichen seinem Tractatsauszug beifügte. Stockem oder ein Hofdichter in „Pannonien" muß als Urheber angenommen werden. Der Name Tinctoris ist nach den Forschungen van der Straetens bekanntlich nur lateinische Übersetzung des flamländischen Familiennamens „de Vaerwere" (Färber). Das Wortspiel läßt sich in deutscher Sprache nicht wiedergeben ohne geschmacklose Wendungen, der Sinn des zweiten Distichon aber ist: „Der diese weisheitsvollen Lehren gratis (aus Freundeshand) empfangen, gibt sie getreu wieder."

Ehe wir nun einen Auszug von diesem fragmentarischen Werke des Tinctoris inhaltlich mitteilen, wird es nützlich sein, die elf Schriften, wie sie Coussemaker im 4. Bande der scriptores abdrucken ließ, aufzuzählen.

1) Die expositio manus[1]) in 9 Kapiteln, S. 1—16. 2) Liber de natura et proprietate tonorum,[2]) 51 Kapitel, S. 16—40. 3) Tractatus de notis et pausis,[1]) 1. Buch 15 Kapitel, 2. Buch 5 Kapitel, S. 41—46. 4) Tractatus de regulari valore notarum in 33 Kapiteln, S. 46—53.[1]) 5) Liber imperfectionum notarum musicalium,[1]) 1. Buch 3 Kapitel, 2. Buch 12 Kapitel, S. 54—66. 6) Tractatus alterationum, 2. Kapitel,[1]) S. 66 bis 69. 7) Super punctis musicalibus,[1]) 20 Kapitel, S. 70—76. 8) Liber de arte contrapuncti,[3]) 1. Buch 19 Kapitel, Seite 77—119; 2. Buch, 34 Kapitel, S. 119 bis 146; 3. Buch, 9 Kapitel, S. 147—153. 9) Proportionale musices,[4]) 1. Buch, 9 Kapitel, 2. Buch, 6 Kapitel, 3. Buch, 8 Kapitel, S. 155—177. 10) Diffinitorium musicæ Johannis Tinctoris ad illustrissimam virginem et dominam D. Beatricem de Aragonia, 20 Kapitel, Seite 177—191. 11) Complexus effectuum musices,[1]) 9 Kapitel, S. 191—200.

Tinctoris hat die Schrift De natura et proprietate tonorum nach eigener Angabe am 6. November 1476 in Neapel begonnen, das Werk Nr. 8 De arte contrapuncti im Jahre 1477 vollendet. Für das Diffinitorium nimmt Coussemaker mit Burney das Jahr 1474 an. Tinctoris stellt sich regelmäßig in Nr. 1, 3—7 und 11 als Rechtslicentiat, in Nr. 2 sogar als Professor des Rechtes und der Künste, fast immer als Hofkaplan vor, in Nr. 8 als Rechtsgelehrter und Musiker.

Nach Coussemaker und van der Straeten erhielt Tinctoris am 15. Oktbr. 1487 vom König Ferdinand den Auftrag, in Frankreich und Deutschland passende Sänger für die königliche Kapelle in Neapel auszuwählen. Fétis nimmt mit Swertius an, daß Tinctoris nicht mehr nach Neapel zurückgekehrt sei; dagegen spricht das Zeugnis des Trithemius, welcher als Zeitgenosse

[1]) Secundum magistrum Johannem Tinctoris in legibus licentiatum ac regis Siciliæ capellanum.

[2]) A magistro T. legum artiumque professore.

[3]) A magistro J. T. iuris consulto ac musico serenissimique regis Siciliæ capellano.

[4]) A magistro J. T. in legibus licentiato serenissimique principis Ferdinandi, regis Siciliæ, Jherusalem et Ungariæ capellani.

des Tinctoris im Jahre 1495 schreibt:[1]) „Er lebt noch in Italien, wo er über verschiedenes schreibt, in einem Alter von ungefähr sechzig Jahren. Trithemius bemerkt außerdem, Johannes Tinctoris aus Brabant sei hochgelehrt in jeder Beziehung, ein großer Mathematiker, ausgezeichneter Musiker, von feinem Geist und gewandter Beredtsamkeit, schrieb und schreibt viele vortreffliche Werke, wodurch er sich bei der Mitwelt nützlich, bei der Nachwelt berühmt macht. Von diesen habe ich nur folgende gefunden: „In der Musik drei Bücher über den Kontrapunkt (vergl. Nr. 8), dann ein Buch über die Töne (vielleicht Nr. 2), ebenso ein Buch De origine musicae.

Dieses letztere Werk ist wenigstens unter diesem Titel nicht bekannt, wenn nicht etwa Trithemius auf den Auszug „de origine et usu musicæ“ hinweisen wollte; die Angaben bei Konrad Geßner sind in Abkürzung dem Trithemius entnommen. Unser Druck beginnt mit den Worten: „Ex secundo librorum de inuentione et usu musice: quos Johannes Tinctoris brabantinus: jurisperitus: poeta: musicusque præstantissimus: anime beatissime Martini Tinctoris: patris ejus quamplurimum honorandi: conscribendo dicauit.“ Diese drei Druckzeilen sind ohne Zweifel von Stokem oder der Person, welche die zwei Disticha am Schlusse beigefügt hat, als Einleitung dem Auszug vorangestellt, denn es dürfte ausgeschlossen sein, daß J. T. sich selbst als „musicus præstantissimus“ bezeichnet; auch die Wendung „patris ejus“ kann nicht vom Sohne des Vaters Martin, sondern nur von einem dritten stammen.

Das nun folgende 19. Kapitel aus dem zweiten Buch spricht in kurzen gedrungenen Sätzen über das Thema: daß unzählige Menschen beiderlei Geschlechtes und aller Nationen sich des Gesanges zu kirchlichen und weltlichen Zwecken bedient haben. Zuerst führt J. T. aus dem alten Testament die bekannten Namen an: „Moyses, Maria, Sampson, Judith, David, Eman, Asaph, Etan, Ananias, Azarias, Misahel,“ erwähnt die Sänger und Sängerinnen Salomons und die bei den heidnischen Klassikern Virgil und Ovid vorkommenden Sagen. Das 20. Kapitel (2. Blatt) handelt vom neuen Testament (Lobgesang Mariens, Jesus selbst und seine Jünger, Paulus). — Mit raschem Sprunge auf seine Zeitgenossen übergehend, unterscheidet Tinctoris cantus figuratus und planus. Es gibt Viele, welche letzteren schöner singen als die gewöhnlichen Menschen, besonders weil sie gewisse Zusätze und Vortragsmanieren zu erfinden und auszuführen wissen (per quarundam conjunctionalium additionum inventionem et usum); einen solchen cantus simplex planusque nenne man „regalis“. — Die Sänger für den cantus figuratus heißen Tenoristæ oder Kontratenoristen für die tieferen Töne (bassi), „Alti und Supremi“ für die hohen und höchsten. Unter den tiefen Tenoristen rühmt er den Philippus de Passagio aus Cypern, der jedoch in Brabant unterrichtet worden sei, unter den hohen Tenoren den Buassettus von Cambrai, unter den tiefen Kontratenoristen den Joannes Okeghem, der auch als Komponist vorzüglich sei,[1]) unter den hohen Kontratenoren den Flamländer Jacobus Teunis, unter den Sopranisten den Joannes de lotinis aus Dinant (Provinz Namur in Belgien).

Von diesen Sängern bemerkt Tinctoris, daß sie die fünf Eigenschaften besitzen, welche einem Künstler notwendig sind, nämlich: „ars, mensura, modus, prolatio, voxque venusta.“ Als Kuriosität erzählt er, daß ein Landsmann aus Brabant mit Namen Gerard, im Dienste des Herzogs von Bourbon, unter dem rechten Portal der Kirche in Carnot (insignis ecclesiæ Carnotensis, also zu Chartres), wo er (Tinctoris) den Knaben damals Musikunterricht gab, den Sopran und den Tenor einer Cantilene zu gleicher Zeit gesungen habe. Es gebe bekanntlich Leute, die eines oder beide Ohren nach Belieben rühren, die, ohne den Kopf zu bewegen, ihre Haare bis zur Stirne herunter und wieder zurückziehen können, aber einen solchen Doppelgesang, wie den des Gerard, halte er noch für wunderbarer.

Das 8. Kapitel aus dem 3. Buch handelt von der tibia (Flöte), wer sie erfunden hat, aus welchem Material und in welcher Weise sie geformt sei. Tinctoris spricht

[1]) Johannes Trithemii opera ed. a Marc. Frehero, Frankfurt 1601, Theol. I. pag. 181.

[1]) Über diesen bekannten Meister schrieb Mich. Brenet eine treffliche bio-bibliograph. Studie, von der ich in Mus. sacra 1893 einen Auszug brachte.



von der Flöte seiner Zeit, daß man sie gewöhnlich celimela heiße; dieselbe habe sieben Löcher und sei sehr vollkommen. Die Dulcina-Flöte sei weniger vollkommen, da die Öffnungen auf der Vorder- und auf der Rückseite sich befinden und der kleine Finger, wenn die siebente Öffnung rückwärts ist, für den Verschluß zu kurz sei. Man habe, da der Ton dieses Instrumentes der menschlichen Stimme gleiche, Instrumente dieser Gattung den Stimmen gemäß hergestellt, also eine Sopranflöte, eine Tenorflöte, auch „Bombarda“ genannt. Für Kontratenor und für die tieferen Kontratenore bediene man sich der tuba (tibicinibus adjuncti tubicines). Die tuba nennen die Italiener „Trompone“, die Franzosen „Saqueboute“ (Sackpfeife). Dieselbe klinge sehr melodiös.

Im 9. Kapitel wird der Gebrauch dieses Instrumentes bei den Hebräern, Heiden und Christen beschrieben. Von seiner Zeit bemerkt Tinctoris, daß die tibicines und tubicines sehr verbreitet seien und manchmal auch bei Kirchenfesten, öfter jedoch bei Hochzeiten, großen Gastmählern, Festzügen und ähnlichen öffentlichen oder privaten Unterhaltungen verwendet werden. In den Soldatenlagern und in den Städten dienen sie bei Tag und Nacht. Als den besten Flötenspieler seiner Zeit rühmt er den Godefridus, einen deutschen Künstler am Hofe des römischen Kaisers Friedrich (Kaiser von 1452—1490).

Im 4. Kapitel des 4. Buches wird von der Lyra, die man gewöhnlich „leutum“ nennt, und von den Abarten derselben, nämlich der Viola, dem Rebecum, der Giterra, Cetula und Tambura gehandelt. Der Unterschied zwischen der Viola und dem Leutum sei, daß letztere viel größer und in Schildkrötenform hergestellt ist, die Viola aber flach, nur auf beiden Seiten etwas erhöht. Das „Rebecum“ der Franzosen werde von andern Marionetta geheißen. Die Ghiterra sei in Katalonien erfunden und heiße auch Ghiterna. Die Cetula sei von den Italienern erdacht, sie habe vier Saiten von Erz- oder Eisendraht und die Stimmung von Ton zu Ganzton, Quart und wiederum Ganzton; sie werde mit der Feder gespielt. Auf dem Raume, wo die Saiten liegen, befinden sich Erhebungen von Holz, die man gewöhnlich Tasten heißt. Durch den Druck der Finger auf die Saiten werden höhere oder tiefere Töne erzeugt.

Die Tambura stamme von den Türken und sei wie ein großer Kochlöffel geformt, auf welchem drei Saiten mit der Stimmung Prime, Quinte und Quarte aufgespannt sind.

Das 5. Kapitel zählt aus der Zeit der Hebräer, Heiden und Christen die Namen verschiedener Künstler auf diesen Instrumenten auf (David, Mercurius, Apollo, Amphion, Arion, Orpheus). Zur Zeit des Tinctoris wurde die Lyra (Laute) bei weltlichen Festlichkeiten, Tänzen, Gastmählern und Privatunterhaltungen gebraucht. Im Spiele derselben zeichnen sich besonders die Deutschen aus. Mehrere Genossen vereinigen sich und umspielen die oberste Stimme einer jeden Komposition mit wunderbar herrlichen Modulationen (cum admirandis modulorum superinventionibus). Unter denselben erwähnt Tinctoris als den vorzüglichsten den Saitenspieler (lyricen) Petrus bonus[1]) am Hofe des Herzogs Herkules von Ferrara. „Andere (was viel schwieriger ist) nehmen nicht bloß 2stimmige, sondern auch 3- und 4stimmige Kompositionen zu äußerst kunstfertiger Verarbeitung, so Orbus und Heinrich, der jüngst bei dem Herzog Karl von Burgund in Diensten stand; beide aus Deutschland. Die Viola werde in Italien und Spanien meist ohne Bogen gespielt, die Viola mit Bogen jedoch wird sowohl zur Begleitung und Verzierung des Gesanges als auch für Balladen (ad historiarum recitationem) in den meisten Gegenden gebraucht.“ „Vor einiger Zeit habe

[1]) Emilio Motta erwähnt ihn in seiner Schrift: Musici alla corte degli Sforza (Mailand 1887) als den ersten Künstler der Welt. S. 29 wird bemerkt, daß Petrus Bonus in Österreich und Ungarn, besonders am Hofe des Mathias Corvinus, gern gehört worden sei. Auch am Hofe der Gonzaga in Mantua weilte er, und Guarino stellt ihn in einer Elegie hoch „über Amphion, Arion, Orpheus und selbst Apollo“. Die Elegie ist betitelt: In Petrum bonum citharistam rarissimum. Das Wort citharista darf hier wohl in weiterem Sinne gefaßt und von allen Saiteninstrumenten verstanden werden.

Van der Straeten führt im 6. Bande von La musique, aux Pays-Bas Seite 110 aus der Schrift des Cittadella über Ferrara ähnliche Lobsprüche an. Petrus bonus stammte aus Brüssel, Van der Straeten tauft ihn in „Goedpieter“ zurück. Vergleiche auch Canals Werk: Della Musica in Mantova, S. 9.



er zwei Waisenbrüder aus Flamland, von denen der eine Carolus, der andere Johannes hieß, in Brügge (Brugis) spielen hören, von denen der erste die oberste Stimme, der zweite den Tenor mehrerer Cantilenen so geschickt und schön mit der Viola ausführte, daß er niemals bei einer Melodie so viel Ergötzung empfunden habe."

Tinctoris bemerkt weiter, daß auch das Rebecum, wenn der Spieler ein Künstler ist und Erfahrung hat, ähnliche Weisen darstellen könne, und fährt dann wörtlich fort: „Diese beiden Instrumente also sind die meinigen, ich sage die meinigen, insoferne mein Gemüt durch dieselben vor den anderen Instrumenten sich zu frommem Gefühle (ad affectum pietatis) erhebt; sie entflammen mein Herz auf das brennendste zur Betrachtung höherer Freuden. Ich möchte sie lieber für heilige Gegenstände und geheime Tröstungen des Gemütes gebraucht wissen, als für profane Dinge und öffentliche Feste." Die Ghiterra sei wegen ihres dünnen Tones selten im Gebrauch; in Catalonien werde sie viel öfter von Weibern als von Männern gespielt.

Was Tinctoris schließlich vom Gebrauch der Tambura erzählt, ist oben (Seite 71) schon erwähnt und hat zu näherer Zeitbestimmung für die Abfassung der Schrift des Tinctoris gedient.

Es könnte vermutet werden, daß Tinctoris die beiden Violaspieler in Bruges 1487 oder im folgenden Jahre gehört habe, als er im Auftrage des Königs Ferdinand von Neapel nach Frankreich und Deutschland, wozu damals auch die Niederlande gehörten, gereist ist, dann fiele die Abfassung der Schrift „De origine et usu musicæ" nicht in das Jahr 1484, wie ich oben vermutete, sondern nach 1488. Da aber die Künstler jener Zeit viele und weite Reisen machten, und Tinctoris voraussichtlich im Laufe seines Aufenthaltes zu Neapel, der von den Historikern in die Jahre 1474 bis 1496 ca. verlegt wird, öfters in seine Heimat gekommen sein mag, so scheint die Annahme des Jahres 1484 für die Abfassung des Briefes und Auszuges an Stokem die wahrscheinlichere.

Gegenüber dem Inhalt der elf durch Coussemaker veröffentlichten musikalischen Schriften des Tinctoris ist die Ausbeute, welche durch den Auszug des bisher noch verborgenen, umfangreichsten, aus fünf Büchern bestehenden Werkes de inventione et usu musicæ für Musikgeschichte und Wissenschaft gewonnen werden kann, eine verhältnismäßig sehr geringe. Tinctoris schrieb diesen Traktatauszug mit der Absicht, „das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden," und hatte nicht im Sinne, die Vollendung des Werkes zu beschleunigen.

Es war vielleicht seine letzte Arbeit gewesen, die er möglicherweise überhaupt nicht vollendet hat.[1]) Daß er mit den angesehensten Musikern und Personen seiner Zeit in Verbindung stand und hohe Achtung als Gelehrter und Musiker sich erworben hat, bezeugen viele Dokumente, welche ich hier kurz zusammenstelle und mit denen ich den Artikel in der biographie universelle des Fétis und die Einleitung zum 4. Bande von Coussemaker teils berichtigen, teils ergänzen möchte.

Aus den Dedikationen seiner Werke lernen wir den Johannes de Lotinis aus Dinant kennen, den Tinctoris im Auszug (S. 13) als hervorragenden Sopranisten rühmt. Er dediciert diesem ausgezeichneten Jüngling den Traktat „De Musica" mit den Worten: Moribus optimis ac plerisque ingenuis artibus ornatissimo adolescenti Johanni de Lotinis, Johannes Tinctoris inter musicæ professores minimus, fraternam benevolenciam.[2])

Der zweite Traktat beginnt: præstantissimis ac celeberrimis artis musicæ professoribus domino Johanni Okeghem, christianissimi regis Francorum prothocapellano ac magistro Antonio Busnois, illustrissimi Burgondorum ducis cantori, Johannes Tinctoris inter eos, qui jura scientiasque mathematicas profitentur, minimus, immortalem observantiam. Am Schlusse erzählt Tinctoris, daß er dieses Buch als königlicher Kaplan in Neapel am 6. November 1476 vollendet habe; im nämlichen Jahre sei am 15. Nov.

[1]) Er bemerkt nämlich im Briefe an Stokem: Cujus quidem tractatus quinque libros continentis: in quibus nimirum (quoad mei fieri potuit) dulci utile miscui: licet editionem haud praecipitare: sapientum consilio statuerim:

[2]) Ein Johannes juvenis wird unter den Sängern der päpstlichen Kapelle in der Zeit von 1485—1491 aufgeführt; siehe mein 3. Heft der „Bausteine" S. 56 u. 120. Ich führe diese Notiz an, ohne etwa eine Identität mit dem obigen Johannes aufstellen zu wollen.



Beatrix von Aragonien als Königin von Ungarn gekrönt worden.

Der dritte Traktat ist gewidmet: egregio viro domino Martino Hanard canonico Cameracensi ac apostolico cantori Johannes Tinctoris inter cantores regis Siciliae minimus, immortalem benevolentiam.[1])

Der vierte preist die Königstochter Beatrix als besondere Freundin und Gönnerin der Musikkunst und des Autors, fällt also in die Zeit vor 1476.

Der fünfte beginnt mit den Worten: Artis musicæ studiosissimo Iuveni Jacobo Frontin, Johannes Tinctoris ejusdem artis professor minimus immortalem amicitiam. Der Name dieses Frontin ist weiter nicht bekannt geworden.

Der sechste, ganz kurze Traktat ist gewidmet: sanctissimo legum interpreti suavissimoque musicorum cultori, Guilelmo Guingnandi Protho-Capellano serenissimi ducis, mediolani.

Van der Stracten, l. c. S. 9, nimmt als Abfassungszeit dieses Traktates das Jahr 1476 oder 1477 an und macht den Guingnand zum Kapellmeister des Herzogs Ludwig Sforza in Mailand. Motta, a. a. O. S. 103—108 führt ein Dokument an: „d. Antonio Guiato (?) legum doctore et magistro de la capella de V. S.“ Ohne Zweifel irrt van der Straeten hier ebensosehr, als mit der Vermutung, W. Guingnand sei identisch mit W. Guarnerio,[2]) der 1478 eine Musikschule in Neapel gegründet habe, in welcher auch Gafurius sich befand. Es wird zwischen Ant. Guinati und Wilhelm Guinand, dem 1. Kaplan des Herzogs von Mailand scharf unterschieden werden müssen. Ersterer war Kapellmeister, der Letztere ein großer Musikfreund und -Gönner.

Der siebente Traktat ist ohne Widmung, der achte aber dem Fürsten Ferdinand, König von Jerusalem und Sizilien, dediciert und in Neapel 1477 am 11. Oktober vollendet, einer der wichtigsten des 15. Jahrhunderts mit dem neunten, der dem gleichen Fürsten gewidmet wurde. Vom Diffinitorium und der Dedikation desselben an Beatrix war oben die Rede. Der elfte ist ebenfalls der Beatrix von Aragonien, Tochter des Königs von Sizilien, Jerusalem und Ungarn[1]) dediciert.

In den bei Coussemaker gedruckten Werken des Tinctoris begegnen wir nachfolgenden Namen von Komponisten des 15. Jahrhunderts: Barbingant, Ägidius Binchois, im Register Coussemakers S. 441 fälschlich Binchow geschrieben, Boubert, Johannes Carlerius, Antonius Busnois, Firminus Caron, Cousbert, Cousin, Petrus de Domartus, Guillelmus Dufay, Johannes Dunstaple, Eloy, Faugues Wilhelm, Robert Morton, Jac. Obrecht, Joh. Okeghem, Puylois, Joh. Regis, lauter Meister, die in der Musikgeschichte bekannt sind. Im 1. und 3. Heft der „Bausteine für Musikgeschichte“ sind Ergänzungen biographischer oder bibliographischer Natur gegeben.

Ambros hat eine sehr geistreiche Charakteristik des Theoretikers Johannes Tinctoris im 3. Bande der Musikgeschichte Seite 141 ff. geschrieben. Wertvoll sind die Auszüge, die Dr. Hugo Riemann in seiner neuesten Geschichte der Musiktheorie von Seite 302—311 gegeben hat. Auch Fétis erwähnt einige grundlegende Resultate der Schriften des Tinctoris im 5. Bande seiner Histoire générale de la Musique Seite 303 flgd., es fehlt uns jedoch bis heute eine zusammenfassende Darstellung der Lehren des Tinctoris mit Auflösung und Wiedergabe der zahlreichen Musikbeispiele und ohne störende Rückblicke auf frühere oder Hinweisungen auf spätere Theorien und Praktiken. Auf diesem Wege wird sich ohne Zweifel die Thätigkeit des Theoretikers Tinctoris als eine äußerst verdienstvolle und wichtige herausschälen, man wird ihn als Vater der musikalischen Theorie, als Interpreten der „Neuerungen“ des 15. Jahrhunderts erkennen und den universalen Geist des gelehrten und musikverständigen Flamländers, der die schönsten Jahre seines Lebens in der Sonne Neapels und der

[1]) Über Hanard habe ich im 1. und 3. Heft der Bausteine unter Martin Henard (Heniart), der 1469—1482 an der päpstlichen Kapelle war, die erreichbaren Notizen zusammengestellt; siehe 3. Heft, S. 122.

[2]) W. Guarneri konnte ich im 1. und 3. Heft der „Bausteine“ als Sänger der päpstlichen Kapelle von 1474—1483 nachweisen.

[1]) Diese Bezeichnung ist historisch unhaltbar und wird auf einem Irrtum oder Schreibfehler des Kopisten beruhen, denn Ferdinand I. starb 1494, vier Jahre nach seinem Schwiegersohne Matthias Corvin und ist niemals König von Ungarn gewesen.



königlichen Gunst geschrieben und gewirkt hat, dann erst voll und ganz würdigen können.

Auch für biographische Einzelheiten bringt der Traktat „De origine et usu Musicae" interessante Ergänzungen. Wir erfahren den Namen des Vaters von Johannes, Martin Tinctoris, dem er den genannten Traktat gewidmet hat, wir werden inne, daß er, jedenfalls in seiner früheren Jugend, Musiklehrer der Chorknaben in Chartres (Carnutum) gewesen ist und mit Stockem in Liége (Leodium, Lüttich) zusammen war, und daß er auch in Bruges (Brügge) sich aufgehalten hat; wir ersehen sein Interesse für die Instrumente jener Zeit und lernen mehrere Namen damaliger Virtuosen kennen. In keinem seiner übrigen Werke hat sich Tinctoris über die Instrumentalmusik geäußert, es fehlt ja überhaupt eine Zusammenstellung und feste Nomenklatur der im Gebrauch befindlichen Blas- und Streichinstrumente des 15. Jahrhunderts; denn Sebastian Virdungs 1511 erschienene Musica „Getutscht" kann unmöglich genügen.[1])

Die bisherigen Resultate für eine Biographie des Tinctoris sind durch van der Straetens Forschungen im 4. und 6. Bande von „La musique aux Pays-bas" kurz folgende: Die Angabe des ältesten Biographen und Zeitgenossen Johann Trithemius, daß J. Tinctoris zu Nivelles geboren sei, ist unrichtig. L. Galesloot fand in den Inskriptions-Registern der Universität Löwen (Louvain) die Notiz: M. **Johannes** Tinctoris Morinensis dyocesis XV^{ta} maij. 1471 ohne den Beisatz „pauper". Ein **Jac.** Tinctoris de Poperinghe morinensis diocesis wird am 25. Febr. 1475 immatrikuliert. Es darf also mit großer Sicherheit angenommen werden, daß auch Johannes in Poperinghe, das damals zum Bistum Teruenna (Ecclesia Morinorum) gehörte (der Bischofssitz wurde von 1553 ab nach St. Omer verlegt) geboren sei. Van der Straeten führt aus, daß man Unrecht thue, statt Tinctoris auch Tinctor oder Teinturier (Tintillier) zu schreiben, denn Johannes selbst nennt sich im Nominativ tuus Tinctoris und im Ablativ a magistro Tinctoris; der vaterländische Name sei de Verwere, de Varwere oder Ververs gewesen. Sein erstes Werk, „De natura et proprietate tonorum" habe er nach dem Verlassen der Universität (um 1476) geschrieben. Nun quält sich van der Straeten von S. 15 bis S. 25 zu erforschen, ob Tinctoris in Basel oder in Paris den Titel „legum artiumque professor" und „licentiatus in legibus" sich errungen habe, weist hin, daß er im Traktat über die Noten und Pausen, der dem Martin Hanard gewidmet ist, inter cantores regis Siciliae sich befindet und noch im 27. Okt. 1480 als einfacher Sänger nach seinem Landsmann Bernh. Hycart in einem Dokument zu Neapel genannt wird, S. 29 a. a. O. Am kgl. Hofe zu Neapel befanden sich nicht nur Cantores, sondern auch, wie Tinctoris im Traktat „de effectibus musicae" nahelegt, „tibicines", „tympaniste", „organiste", „citharedi", „fistule" und „tube". Seit seiner Ankunft in Neapel pries er wiederholt die Prinzessin Beatrix als musikkundig.[1]) Van der Straeten meint S. 39 l. c., daß Tinctoris um 1478 dreiunddreißig Jahre alt gewesen sein mag; das Geburtsjahr wäre demnach 1445. Trithemius schrieb bekanntlich 1495, daß Tinctoris um diese Zeit ungefähr 60 Jahre alt gewesen sei. Wer mag recht haben? Nach meiner Ansicht van der Straeten. — S. 46 läßt er den Wortlaut des Dokumentes abdrucken, nach welchem Johann Tinctoris als Kanonikus von Nivelles im Jahre 1511 als gestorben bezeichnet wird, da ein Peter de Coninck in den Genuß seiner Präbende, die er vom apostolischen Stuhle erhalten hatte, eintritt. Bekanntlich wurden die päpstlichen Sänger jener Zeit zur Verstärkung ihres Einkommens und für den Fall der Dienstuntauglichkeit mit Benefizien an verschiedenen Kathedralen und Kollegiatkirchen ihres Vaterlands bedacht,[2]) und van

[1]) Gutes und viel Material bieten über diesen Punkt van der Straetens achtbändiges Werk La Musique aux Pays-bas, der dreibändige Katalog von Bologna und neuere italienische Spezialarbeiten, die leider nicht allgemein bekannt werden und so keinen Nutzen schaffen. Mit viel Geduld und Zeit kann man eine interessante Studie über die Instrumentalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts machen, wird aber auch ohne Honoraransprüche keinen Verleger finden!

[1]) Im Traktat de natura et propr. ton. schreibt er von ihr: „Mulieres supereminens omnes, non modo cantu, sed pronuntiatione."

[2]) Siehe das 1. und 3. Heft der Bausteine für Musikgeschichte, in denen viele ähnliche Fälle von Dufay und seinen Kollegen in der päpstlichen



der Straeten hat nicht ganz Unrecht, wenn er S. 49 ironisch bemerkt: Es würde ihn nicht wundern, wenn sich einmal ein Dokument fände mit dem Wortlaut: Johannes Tinctoris, regis Siciliae capellanus, et ecclesiae nivellensis canonicus. S. 57 läßt van der Straeten den Wortlaut des Briefes vom 15. Oktober 1487, durch welchen der König von Neapel den Johannes Tinctoris ermächtiget, „jenseits der Berge, in Frankreich und in irgend einem anderen Lande" neue Sänger für die königl. Kapelle zu erwerben, abdrucken. S. 59 erwähnt er das Zeugnis des Franchinus Gafur, der an den Florentiner Antonius de Albertis schreibt: Joannem Tinctoris, cum Neapoli ageret humanis, nemini mortalium quam Franchino familiariorem fuisse scias: cui tractatum suum de Proportionibus fideliter castigandum commisit parique castigatum recepit. Gafur[1]) kam 1478 nach Neapel, da er der Revolution in der Lombardei ausweichen wollte. Tinctoris scheint also dem jüngeren, jedenfalls sehr bescheiden und gewissenhaft, mehr Kenntnis und Erfahrung zugetraut zu haben als sich selbst. Im 6. Bande teilt van der Straeten aus der Diphthérographie musicale von A. de la Fage die Beschreibung des „Hoforchesters" mit, welche Raphael Brandolini Lippi aus Florenz von der Zeit der Könige Alphons und Ferdinand in Neapel und des Fürsten Borsus Este in Ferrara verfaßt hat. Darin heißt es von Ferdinand, daß er für sich und für die Öffentlichkeit alle Sorgfalt auf die Pflege der Musik verwendete und aus ganz Europa die gelehrtesten Musiker und die berühmtesten Instrumentenkünstler mit guter Belohnung zu sich berief.[2])

Das Resultat dieser Forschungen van der Straetens ist auch im Vorworte zum 4. Bande der scriptores von E. de Coussemaker verwendet und in den kurzen Satz gekleidet: „Joh. Tinctoris ist um 1445 wahrscheinlich in Poperinghe geboren, besuchte 1471 bereits als Magister die Universität Löwen und starb 1511."

Der Auszug, den Joh. Tinctoris an Stokem sendete, bestätigt auch die Vermutung van der Straetens, daß die Familie Tinctoris nicht zu den armen (pauper) gehörte, denn Johannes widmete sein lateinisch geschriebenes Buch dem eigenen Vater, der demnach höhere Bildung besaß.

Daß Tinctoris auch in der päpstlichen Kapelle als Sänger geweilt hat, habe ich bereits im 3. Hefte der Bausteine (S. 58) angedeutet; leider fehlen die betreffenden Dokumente vom April 1494 bis Februar 1501. Ohne Zweifel erhielt Tinctoris das Anrecht auf die Präbende in Nivelles vom päpstlichen Stuhl und mit demselben das Recht, einen Stellvertreter zu gewinnen, ohne selbst persönlich Dienste zu leisten. Ob J. Tinctoris in Nivelles gestorben ist oder ob die Nachricht von seinem Tode aus Italien nach Brabant kam, läßt sich mit Sicherheit nicht angeben. Ferdinand I. starb 1494 in Genua. Sein Sohn Ferdinand II. starb bereits 1496; die politischen Unruhen, welche um 1501—1503 das neapolitanische Königreich erschütterten, mögen auf die Künste am dortigen Hofe einen zerstörenden Einfluß geübt und den Tinctoris veranlaßt haben, seine Stelle als Sänger und Kaplan zu verlassen und in päpstliche Dienste zu treten. Die Notiz im 3. Hefte der Bausteine, S. 66, laut welcher ein Johannes Tinctoris mit Lud. Bonuel als Kanoniker von Evreux aufgefordert werden, eine Pfarrei der genannten Diözese besetzen zu lassen, widerspricht dem Datum nach (8. Jan. 1514) der Annahme des Todesjahres 1511; unmöglich aber ist es nicht, daß J. Tinctoris in Nivelles und in Evreux Präbenden besessen hat, vielleicht führen Nachforschungen in letztgenannter Stadt zu bestimmteren Resultaten.

Kapelle angeführt werden. Dieser Mißbrauch endigte erst im 16. Jahrhundert durch die weisen Reformen des tridentinischen Konzils.

[1]) Geboren 14. Januar 1451 zu Lodi.

[2]) Aus der langen Stelle heben wir noch hervor: Habebat enim (quod neminem latet) florentissimam cantorum frequentiam divinis tantum obeundis caeremoniis ac laudibus assignatam et eam e Gallia, Britannia, Hispania, Germaniaque lectissimam. Habebat Neapoli in eo sacello, quod in arcis novae atrio conspicitur duo (licet dissimilia) dulcissimae tamen harmoniae organa, quibus non minus visendis quam audiendis propter operis praestantiam concentusque suavitatem vel severissimi ejusque oculus aurisque poterat oblectari . . . non longe habebat (aulam), in qua nullum musices instrumentum, quod manu, pectine, ore pulsari posset, desiderabatur. Die Pracht- und Musikliebe wurde einige Jahrzehnte später in Florenz nachgeahmt und Leo X. hatte, wie ich im 3. Heft der Bausteine nachgewiesen, ebenfalls seine cubicularii musici.

Daß Tinctoris auch als Komponist hohes Ansehen genoß, geht aus der Komposition hervor, welche ich im 3. Heft der „Bausteine“ S. 77 aus dem Archiv von St. Peter und S. 94 aus dem Trienter Archiv (nunmehr in Wien) veröffentlicht habe. Loyset Compère nennt in den vier Stimmen die angesehensten Vertreter der musikalischen Kunst des 15. Jahrhunderts in seinem Sängergebete mit Namen, unter ihnen auch nach Dufay, Dussart den Tinctoris, Okeghem u. s. w. Durch Petrucci wurden gedruckt: Im Odhekaton (1501) die 3stimmige Chanson „Héllas“, im Buch der Lamentationen (1506) eine 4stimmige von Tinctoris. In Manuskripten existiert die 3stimmige Chanson „Invida fortuna“ und das 3stimmige Motett „Virgo Dei“ in der Biblioteca Magliabecchiana zu Florenz, abgesehen von den Musikbeispielen, welche sich in seinen theoretischen Werken befinden.

Die Angabe von Baini in den bekannten Memorie storico-critiche über Palestrina, 1. Bd. S. 96, daß sich eine fünfstimmige Messe L'homme armé im Archiv der sixtinischen Kapelle befinde, habe ich bereits im 2. Hefte der „Bausteine“ Seite 170 berichtiget. Nur O. Kade hat in der Neuauflage des 3. Bandes der Mus.-Gesch. von Dr. Ambros (Nachträge S. 615) von der Missa „cunctorum plasmator summus“ Notiz genommen, ruft aber den Gedanken wach, als ob diese Messe eine zweite, von der bereits durch Baini bekannten, verschiedene sei. Zu besserer Aufklärung bemerke ich deshalb, daß die Messe im Kodex 35, dessen genauere Beschreibung im 2. Heft der „Bausteine“ S. 14 nachgelesen werden wolle, nicht den von Baini gewählten Titel l'homme armé trägt, wohl aber mit dem Motiv des l'homme armé beginnt. Die Einschaltungen im Texte, welche Baini l. c. I. S. 96 anführt, und die im 2. Heft der „Bausteine“ S. 15 und 170 noch weiter ergänzt sind, lassen ersehen, daß es sich um eine und dieselbe Komposition handle. Kodex 35 ist teilweise unter Alexander VI., vor Blatt 187 aber vielleicht unter Innocenz VII. geschrieben worden und enthält außerdem Kompositionen von Phil. Baziron, L. Compère, Deprès, Gaspar (2), Isaac, Jo. Martini, Obrecht (2), Okeghem, de Orto (5), Philippon, Prioris (1), Vaqueras (2).

Über das im 15. und 16. Jahrhundert so oft gewählte Motiv der französischen Chanson „homme armé“ schrieb der wohlunterrichtete und sorgfältig forschende Mich. Brenet (Pseudonym) in der Nummer 50 von le Journal musical d. J. eine kleine wichtige Studie. Tinctoris selbst führt Text und Melodie (s. Coussemaker 4. Bd. der scriptores S. 173) in folgender Weise an:



Vergl. Ambros 3. Bd. 3. Aufl. S. 129. Otto Kade a. a. O. weist bereits S. 614 auf eine Stelle im Toscanello von P. Aron hin, nach welcher das berühmte Lied eine Komposition von Busnois († 1481) sei. In der Studie über Dufay (1. Heft d. „Bausteine“) wurde nachgewiesen, daß auch dieser Meister über das gleiche Thema eine Messe geschrieben habe,[1]) denn er war Freund und Zeitgenosse des französischen Sängers. Mich. Brenet weist nun nach, daß die oben zitierte Komposition aus drei, auch durch Pausen getrennten Teilen bestehe, also eine Art Quodlibet sei, und jeder Satz nur die Anfangsworte drei verschiedener Chansons enthalte. Er führt aus den Werken des Chronisten und Dichters J. Molinet den Dialog zwischen einem Gensdarm und einem Verliebten an, in welchem eine Strophe mit den Worten beginnt: L'homme armé doit-on redouter und zieht mit Recht den Schluß, daß dieser Text der ursprüngliche sei. Aus einem Manuskript der Nationalbibliothek druckt er dann Melodie und Text ab von Hé, Robinet, tu m'as la mort donné.[2]) Diese wichtige Entdeckung — leider ist der ganze Text des l'homme

[1]) Ergänzend füge ich (z. S. 133) hier bei, daß die vollständige Messe lomme armé in Kodex 49 der päpstlichen Kapelle enthalten ist. S. 74 sind auch Messen über das gleiche Thema von Busnois, Caron und Faugues notiert, vieler anderer nicht zu gedenken.

[2]) Die Fortsetzung lautet: Quand pour Marguet, je suis abandonnée, car au bout du jardinet, d'un chapelet fait de muguet l'a aujourdhui es trenée la Robinet.

armé und des 3. Textanfanges „Quant tu t'en vas" noch nicht aufgefunden — beweist, daß diese Quodlibet, von denen Schmeltzel in Wien (1544) mehrere aus deutschen Volksliedern herausgab,[1] auch in Frankreich beliebt und üblich waren. Wenn das eine oder andere als Motiv sogar für Messen zur Verwendung kam, so konnte man nur an den Überschriften Ärgernis nehmen; denn die paar Musiknoten, mit liturgischem Texte versehen, klangen in der Umgebung der kontrapunktierenden Stimmen so kirchlich, wie irgend ein gregorianisches Choralmotiv.[2] Zur Messe des Tinctoris im päpstlichen Kapellarchiv sei übrigens bemerkt, daß nach dem Schlüssel ein ♭ steht, wodurch das Motiv nicht unwesentlich alteriert wird.

Hiemit beschließe ich die mosaikartigen Notizen über Johann Tinctoris und dessen bisher unbekanntes Druckwerk „De inventione et usu musicæ". Wenn die Ankündigung von Fétis im 8. Bande der biographie universelle, Text und Übersetzung der Werke des Tinctoris herauszugeben, nach mehr als 30 Jahren nur teilweise durch die Edition von Coussemaker sich verwirklichet hat, so ist der Schaden für die Musikgeschichte nicht gar groß. Sehr zu wünschen ist es jedoch, daß eine kompendiöse Zusammenfassung der Lehren des Tinctoris, besonders seiner ars contrapuncti und des Proportionale[1]) musices, recht bald von einem Musikgelehrten besorgt werden möge, etwa in der von Breitkopf und Härtel neu eröffneten „Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen" oder als Fortsetzung der „Bausteine für Musikgeschichte."

Regensburg. **Fr. X. Haberl.**

[1]) Siehe Eitners Monatshefte für Musikgesch. 3., 8. und 9. Jahrgang.

[2]) Vergl. die 5stimm. Messe l'homme armé im 12. Bande und die 4stimm. im 13. Bande der Gesamtausgabe von Palestrinas Werken.

[1]) Aus brieflichen Notizen, welche L. Busi in Bologna schon vor Jahren dem Unterzeichneten mitteilte, trage ich hier nach, daß die Notiz bei Coussemaker, P. Martini habe die Kopie im Florentiner Kodex selbst besorgt, nicht richtig ist. Auch sei erwähnt, daß Diffinitorium und Proportionale in einem gleichzeitigen Manuskript zu Bologna sich vorfinden, und daß die gedruckte Ausgabe des ersteren, von denen ein Exemplar auch in Perugia ist, die nämlichen Typen ausweist, welche Gerardus de Flandria 1492 zu Treviso für ein Buch des Petrus Haedus benützt hat. Im Exemplare von Perugia stehen nachfolgende Randbemerkungen zum Diffinitorium: 1) Zum Schlagworte B-durum (S. Bellermanns Abdruck im 1. Band der Jahrbücher für Musikwissenschaft S. 69) ist geschrieben: „b molle est proprietas per quam in omni loco cuius clavis est b, ut canitor, et ex illo ceterae voces deducuntur. 2) Zum Schlagwort Melum idem est quod cantus (Bellermann S. 93) ist ergänzend beigefügt: id est cantus figuratus. 3) Zum folgenden Schlagwort Mensura ist erklärend beigesetzt: „Mensura est aequalium intervallorum longitudo finita."

Die katholischen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts in England.



In der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts und noch etwas später hatten einige der bedeutendsten Musiker Englands den katholischen Glauben bewahrt. Der bedeutendste derselben ist William Byrd, welcher ohne seine hohen Gönner und dank der Achtung vor seinem großen Talent vielleicht den Martyrertod gefunden hätte. Andere, wie Peter Philipps, Richard Deering, Dr. John Bull, nahmen ihre Zuflucht nach dem Festlande; den Musikfreund Francis Tregian nicht zu vergessen, welcher im Gefängnis starb. Da diese Männer auch sehr viele Werke herausgaben, so wird eine bibliographische Studie der allgemeinen Musikgeschichte von Nutzen sein.

Vorher jedoch ist eine kurze Zusammenfassung der Reformationsgeschichte in England nötig. Die Bewegung in England war von den durch Dr. M. Luther bewirkten Veränderungen in Deutschland grundverschieden; sie unparteiisch zu beurteilen, gehört zu den schwierigsten Aufgaben des Historikers. Was zuerst in die Augen fällt, ist die Thatsache, daß die Regierung selbst alle Neuerungen veranlaßte, ohne daß von Seite des Volkes ein Entgegenkommen stattfand; in Schottland war es ganz anders. Die Trennung von Rom erfolgte bekannt-

lich durch den Wunsch Heinrichs VIII., von seiner Gemahlin Katharina von Aragonien geschieden zu werden. Papst Clemens VII. und Kaiser Karl, dessen Tante Katharina war, widersetzten sich. Schließlich brach der König mit Rom und erklärte sich selbst als Oberhaupt der Kirche; 1536—1540 wurden die Klöster gewaltsam aufgelöst, und ihr enormes Vermögen nach allen Seiten verschenkt. Dabei waren jedoch die Kirchendogmen streng beibehalten worden; der König aber schickte Katholiken als Verräter, Protestanten als Ketzer in den Tod.[1])

Die große Mehrheit der Nation hielt sich gegenüber diesem Vorgehen ruhig und teilnahmslos. In seinen letzten Jahren zeigte sich bei Heinrich VIII. eine Neigung zum Protestantismus, und unter dem jungen Eduard VI. (1547—1553) war die Landesreligion bereits ganz verändert und ein Gebetbuch in englischer Sprache verordnet. Es folgte ein zweites ohne Benedictus und Agnus Dei. Der gierige Adel begann die Besitztümer der Kathedralen und Universitäten wegzunehmen; große Unruhen und Missethaten bewirkten eine allgemeine Reaktion für Rückkehr zum Katholizismus. Maria, welche mit Philipp von Spanien vermählt war, wurde Königin und stellte den alten Glauben bis in die kleinsten Details wieder her. Das Parlament annullierte alle Religionsveränderungen, und der päpstliche Legat Kardinal Pole absolvierte die englische Nation feierlich vom Kirchenbanne; England schien wieder ein katholisches Land zu sein. Der Adel jedoch wollte die Klosterbesitzungen nicht wieder zurückgeben; auch war die Königin wegen der spanischen Heirat unpopulär. Kardinal Caraffa, als Paul IV. zum Papst erwählt (1555 – 1559), war neapolitanischer Edelmann, französisch gesinnt und ein Feind Englands und Spaniens. Dazu war er persönlicher Feind Poles; den Friedens-Kardinal ließ er sogar als Ketzer anklagen. Diese Umstände haben am meisten dazu beigetragen, England von Rom zu trennen. Pole, der sanftmütigste Mann mußte seine Orthodoxie beweisen! Die unglückliche Politik der Regierung half dazu, daß die Königin Maria und Kardinal Pole verhaßt wurden, und unter allgemeinem Jubel wurde Elisabeth im Nov. 1558 zur Königin ausgerufen. Nach einigen Monaten wurde das zweite Gebetbuch in englischer Sprache (unter Edward VI. herausgegeben) wieder verordnet; dasselbe entfernte sich noch mehr von den katholischen Glaubenslehren als das erste. Wider diejenigen, welche die Kirchen nicht besuchten, wurden Strafen verhängt. Papst Pius IV. (1559—1564) soll gesagt haben: „Wir verloren England, das wir halten konnten, wenn Pole ordentlich unterstützt worden wäre." (Ranke III, 5 und 6.)

Es dauerte jedoch Jahrzente, ehe man England ein protestantisches Land nennen konnte. Lingard berechnet, daß die Katholiken noch um 1580 die Hälfte der Nation bildeten. Kardinal Bentivoglio berichtete, die eifrigen Katholiken waren vielleicht $^1/_{30}$ der ganzen Nation; wäre aber die katholische Religion gesetzlich anerkannt, so würden $^4/_5$ recht gern darin leben und sterben. Die katholischen Bischöfe blieben mit einer Ausnahme ihrem Glauben treu, waren jedoch eingekerkert; der Weltklerus hatte sich fast allgemein der neuen Ordnung gefügt, obwohl sehr viele, besonders in entlegenen Orten, die lateinische Messe gerade wie zuvor feierten. 1562 wurde in Rom um die Erlaubnis nachgesucht, dem anglikanischen Gottesdienst im Officium (nicht im Hochamte) beiwohnen zu dürfen, dieselbe jedoch verweigert. Es hatten sich drei religiöse Parteien gebildet. Die Protestanten hatten die Oberhand in der Regierung und waren durch die Heimkehr vieler eifriger Theologen, die unter der Königin Marie nach Genf und Frankfurt a. M. geflüchtet waren, sehr verstärkt. Letztere wollten die Veränderungen in calvinistischer Richtung betreiben und griffen alle Zeremonien, darunter auch die Kunstmusik und das Orgelspiel an. Die Königin Elisabeth war dieser Richtung ganz abhold. Die Protestanten schieden sich demnach in Anglikaner, welche den Anschauungen des Hofes folgten und in Puritaner, welche ihre Gesetze aus Genf nahmen. Katholiken und

[1]) In Froude's History of England findet sich eine formelle Verteidigung Heinrichs VIII., die ich (Davey) im ganzen für gelungen halte. Es werden aber wenige Protestanten, und noch weniger Katholiken meine Ansicht teilen. Froudes spätere Arbeiten greifen die katholische Religion aufs grimmigste an. Seine History, obwohl gegen die Katholiken verfaßt, ist viel unparteiischer als seine übrigen Werke es sind. Die Beschreibung der letzten Tage der Karthäuser, die den König als Kirchen-Oberhaupt nicht anerkennen wollten und als Verräter hingerichtet wurden, sollte in den Händen jedermanns sein.

Puritaner wurden verfolgt. William Allen, später zum Kardinal erhoben, stiftete ein Seminar in Douay, um die katholische Priesterschaft zu verstärken. Immer stärker wuchs der Zwist. Politik war im 16. Jahrhundert von religiösen Fragen nicht zu trennen und vermehrte das Unglück. Die eifrigsten Katholiken wollten Maria Stuart auf den Thron setzen. Schließlich wurde 1584 ein Gesetz gemacht, wonach alle Engländer, welche seit 1559 katholische Priester geworden waren, zum qualvollen Verrätertode verurteilt wurden. Die Mehrzahl der Katholiken blieben jedoch der Königin ergeben, darunter auch Lord Howard of Effingham, Admiral der englischen Flotte, welche die spanische „unüberwindliche Flotte" 1588 geschlagen hatte. Der Nationalglaube des von Rom getrennten, aber in den Dogmen meistens noch katholischen England ist sehr deutlich in Shakspeare's Dramen zu spüren. Nach 1588 gewannen die Puritaner viele Anhänger, besonders in den östlichen Grafschaften, wie es noch heute ist. Nach dem Tode der Königin kam der Protestantismus noch deutlicher hervor; im 17. und 18. Jahrhundert war England unter den entschiedensten protestantischen Ländern. Seit 1833 ist eine große Veränderung allmählich gekommen; und die „Ritualisten" haben katholische Glaubenslehren und rituelle Einrichtungen, die Sprache ausgenommen, so sehr in die anglikanische Kirche eingeführt, daß neulich gesagt wurde: „Sie haben $^{99}/_{100}$ der Reformationsarbeit verrichtet."[1])

Diese geschichtlichen Vorbemerkungen werden vielleicht die Stellung von William Byrd etwas klarer machen, dessen Lebensgeschichte bleibt jedoch immer noch sehr im Dunkeln. Byrd war, wie aus seinem Testament hervorgeht,[2]) 1543 geboren. Ein gewisser Thomas Byrd war damals Mitglied der königl. Hofkapelle, und war unter denen, die ein Einkommen ($6^{2}/_{3}$ Pfund Sterling) aus den Klosterbesitzungen erhielten. Er mag William Byrds Vater gewesen sein; Beweis mangelt. Thomas Tallis, ebenfalls Mitglied der Hofkapelle, hat den jungen William Byrd unterrichtet. Um 1563 wurde Byrd Organist an der Kathedrale zu Lincoln, wo der Familienname Byrd schon bekannt war, und blieb dortselbst bis 1570. Nach dem Tode von Robert Persons, Mitglied der Hofkapelle, nahm Byrd am 22. Februar 1570 die vakante Stelle an der Kapelle ein, die er 53 Jahre bekleidete. Er scheint bereits verheiratet gewesen zu sein; seine Frau Ellen Birley war in der Grafschaft Lincoln geboren. Sie hatten zwei Söhne und drei Töchter.[1])

Man sieht, Byrd war in der Zeit des dreimaligen Umsturzes im öffentlichen Kultus erzogen worden. Zuletzt erscheint er als strenger Katholik, verfolgt und öfters im Verstecke weilend, blieb jedoch immer Mitglied der Hofkapelle, und seine Stellung in derselben scheint als Pension für die Lebenszeit betrachtet worden zu sein. War ein Musiker einmal aufgenommen, so blieb er darin. Wahrscheinlich erschienen die Älteren nur bei höheren Festlichkeiten und konnten sich auf eigene Kosten einen Stellvertreter besorgen. Auch als Orgelspieler konnten sie dienen, da niemand eigens bestimmt war. Die 32 „Gentlemen of the Chapel Royal" empfingen ein Pfund Sterling, also jeder täglich $7^{1}/_{2}$ pence. Will. Byrd blieb mehrere Jahre in hoher Gunst. 1575 erhielt er mit seinem Lehrer Tallis[2]) ein Patent für Musikdrucke, ein für England damals neues Unternehmen. Sie druckten damals ihre „Cantiones Sacrae", verloren aber so viel Geld („mindestens 200 Mark" — die englische Mark war $^{2}/_{3}$ Pfund Sterling), daß sie 1577 um eine

[1]) Das Jahr 1898 ist in der Geschichte der anglikanischen Kirche epochemachend gewesen. Der noch protestantisch gesinnte Teil hat natürlich immer gegen die Ritualisten getobt. Am Karfreitag unterbrach ein Buchhändler in London, mit Namen Kensit, den Gottesdienst in St. Cuthberts, Kensington. Einige seiner Freunde haben ihn nachgeahmt; schließlich aber hat der Erzbischof von Canterbury wieder einige Ordnung gebracht.

[2]) Dasselbe wurde erst 1897 entdeckt.

[1]) Leider hat Dr. Rimbault einige Fehler über Byrd verbreitet. William Byrd war 1554 nicht Chorknabe von St. Paul; die Familie Byrd, welche in St. Helens wohnte, war mit unserem Meister nicht verwandt.

[2]) Oft wird Tallis unter die Katholiken gerechnet; dafür ist aber kein Beweis vorhanden. Seine bedeutendsten Werke sind jedoch über lateinische Texte komponiert. Seine 40-stimmige Motette habe ich zum ersten Male zu London, 6. Januar 1898, gehört. Sie wurde von 200 Fachmusikern vollkommen schön ohne Begleitung gesungen; der Tonklang war ein ganz wunderbarer. Nur die hohen Soprantöne stachen zu sehr hervor und wollten sich mit den tieferen nicht mischen.

weitere Unterstützung baten. Die Königin gab ihnen einige Kronländer in Pacht im Werte von 30 Pfund Sterling; diese waren, wie ich neuestens entdeckt habe, Pfarrzehente und Länder in fünf verschiedenen Grafschaften. Im Bittgesuche schrieb W. Byrd: er sei aus Lincoln, wo er in guten Verhältnissen lebte, nach der Hofkapelle gerufen worden, sei aber jetzt durch Familiensorgen in Armut geraten. Wegen seiner täglichen Verrichtungen in der Hofkapelle könne er nicht so viel Geld durch Unterrichtsstunden gewinnen als früher.

1579 stellte er durch den Earl of Northumberland ein neues Bittgesuch an die Regierung.

So weit ist seine Lebensgeschichte klar genug. 1581 jedoch steht sein Name in der Liste jener Katholiken, die überwacht wurden. Er wohnte damals zu Harlington, Middlesex. Bis 1586 wurden seine Frau und der Diener mehrmals wegen Nichtbesuchens der Kirchen für schuldig erklärt, im Jahre 1586 und 1592 auch Byrd selbst. Im Juli 1586 hat der Jesuitenpater Weston, im Verstecke bei einem gewissen Musikfreunde Bold — wir werden den Namen wieder treffen — in seinen Büchern notiert, „daß William Byrd, der berühmteste Musiker und Orgelspieler der englischen Nation," und sein Bruder, ebenfalls Musiker, sich dort verborgen hielten, und daß William Byrd früher in der Hofkapelle aufs höchste geachtet, der Religion wegen alles aufgegeben habe. Die Kapellarchive aber sagen nichts davon. Wahrscheinlich bezahlte Byrd einen Stellvertreter, und sein großer Ruhm, auch seine hohen Gönner mögen ihn aus den Gefahren errettet haben. Inzwischen war Tallis 1585 gestorben. Er vermachte seinen Teil des Musikdruck-Patentes seiner Witwe und dem Sohne Byrds, „Thomas", dessen Pathe er gewesen war. Byrd hat wohl mit der Witwe[1]) von Tallis irgendwie sich verständigt, denn er verkaufte sein Patent an den Buchdrucker Thomas East (Este). Dieser hat Byrds Werke und die Anderer herausgegeben; bis 1630 folgte eine lange Reihe Madrigale mit Instrumentalsammlungen. Byrds vier große Publikationen (1588—1591) waren seinen hohen Gönnern am Hofe gewidmet. Aus dieser Zeit ist nur bekannt, daß er als Zeuge beim Testamente der Tallis 1589 zugegen war. Am 7. April 1592 wird er wieder wegen des Nichtbesuches der Kirche für schuldig erklärt. Er wohnte noch zu Harlington. Nun folgt die unerklärlichste Epoche in seiner Lebensgeschichte. Er taucht nämlich 1598 wieder auf zu Stondon, Essex, im Besitze von Ländereien, die einem gewissen Shelley, einem alten reichen Herrn, der wegen seines Katholizismus sich im Kerker befand, konfisziert worden waren. Man muß wohl annehmen, daß Byrd wie viele andere Katholiken sich von einer Partei losgesagt habe, die auch in politischen Sachen Veränderungen bringen wollte; seinem Glauben aber ist er treu geblieben. Die Königin Elisabeth starb 1603; ihr Nachfolger, Jakob I., scheint ein persönlicher Gönner Byrds gewesen zu sein. Das Stipendium der Kapelle wurde 1604 erhöht; Byrd hat in den Dokumenten des Archivs darüber quittiert. Shelley war tot, und 1604 kaufte sein Sohn die Ländereien zurück. Stondon war ein Teil der Morgengabe von Shelleys Frau; die alte Dame wollte sie zurücknehmen, der König aber hatte befohlen, Byrd in Frieden zu lassen. Er behielt Stondon trotz weiterer Klagen, ebenso sein Sohn und Enkel. Trotzdem stand er alljährlich auf der Liste derjenigen, welche wegen ihres Katholizismus beschuldiget waren, und war manchmal wieder im Verstecke; in jenen Zeiten konnte eben ein Mann, der vornehme Freunde besaß, vieles wagen. 1618 wird seine Frau als besonders eifrige Katholikin, die nach Convertiten ausgehe, aufgeführt; sie starb bald nachher. Byrd hat sein Testament im „achtzigsten Lebensjahre" (1622) unterzeichnet; er bekennt sich darin als treuer Katholik und verlangt, man solle ihn an der Seite seiner Gemahlin in Stondon beerdigen. Er starb am 4. Juli 1623. Im Hofkapellarchiv ist nebenbei geschrieben: „a Father of Musicke." Seine Söhne hießen Christoph und Thomas; vielleicht sind die bedeutendsten englischen Musiker Christoph Tye und Thomas Tallis Pathen gewesen? Von Tallis ist es bekannt.

Über den Wert der vokalen und instrumentalen Kompositionen von Byrd ist recht treffend in Dr. Nagels Geschichte der Musik in England, II. 100—111 geurteilt; auch in Ambros (3. Aufl. des 3. B., S. 468 und 620) kann man Interessantes lesen.

[1]) Sie starb 1589. Byrd und Granwall (auch Mitglied der Hofkapelle) haben für die Testamente von Tallis und der Witwe gesorgt.



Byrds englische Zeitgenossen, Morley, Baldwin, Peacham, haben ihn stets als den Unübertrefflichen hochgehalten. Wenn auch dieser Ausdruck übertrieben ist, so war doch Byrd der Einzige in seiner Zeit, der als Gesangs- und Klavierkomponist hohe Bedeutung verdient. Orlando Gibbons (1583—1625) war ein Jüngerer; die Meister des Festlandes, wie Palestrina, Lassus, Victoria, haben sich um Instrumentalmusik wenig gekümmert. Byrds geistliche Werke sind bis heute in Gebrauch geblieben; seine Klavierwerke wurden von Rubinstein öffentlich gespielt und sind auch in Volksausgaben vorhanden.

Peter Philipps, der nach dem Festlande floh, hat seine Werke nur über lateinische und italienische (resp. französische) Texte komponiert. Er ist wohl um 1560 geboren. Ein Klavierarrangement von ihm im „Fitzwilliam Virginal Book" trägt die Jahreszahl 1580. Über seine Familie oder Erziehung ist nichts bekannt. Ein Knabe „Robert Philipps" wurde 1518 in die königliche Kapelle (aus der Kapelle des Kardinal Wolsey) aufgenommen, und erscheint 1544 als „Gentleman". Ein Professor am katholischen Kollegium zu Douay hieß „Morgan Philipps". Peter Philipps besuchte Rom, ließ sich dann in Belgien nieder, und gab 1591 eine Sammlung von Madrigalen heraus. Er wurde Orgelspieler an der vizekönigl. Kapelle und 1610 Kanonikus in St. Vincent zu Soignies. Auch wird er Kanonikus von Bethune genannt. Er scheint niemals nach England zurückgekehrt zu sein, war aber dort nicht vergessen, denn von Meres (1598) und Peacham (1622) wird er unter den „allerersten Musikern" genannt. Er starb wahrscheinlich 1630 bis 1640. Ich hoffte in den Archiven von Brüssel etwas Genaueres über ihn zu finden; M. Goovaerts hat mir aber versichert, Van der Straeten, sein Vorgänger als Archivist, habe alles für seine „Histoire de la Musique dans les Pays-Bas" durchsucht. Als Gesangs- und Instrumentalkomponist war Philipps thätig; unter seinen Werken im „Fitzwilliam Virginal Book" ist eine 4stimmige große Orgelfuge mit Umkehrungen, Verkleinerungen und doppelter Vergrößerung sehr effektvoll bearbeitet.

Dr. John Bull (1563—1628) hat sich 1613 nach Belgien geflüchtet; der Gesandte des Königs forderte seine Auslieferung, jedoch vergebens. Er diente als Organist in Antwerpen, wo er starb und im dortigen Dome am 15. März 1628 beerdigt wurde. Von Bull existiert sehr wenig Gesangsmusik; er schrieb aber sehr viele schwierige Klavierstücke, wovon Burney Beispiele gab. In British Museum Addit. MS. 23,623 sind zwei Orgelfugen von Bull.

Dowland, dessen Werke noch heute sehr beliebt sind, trat für einige Zeit zum Katholizismus über, dann aber änderte er seinen Entschluß und bat um Verzeihung. Überhaupt hatte Dowland einen schwachen Charakter, wie aus seinem Leben in Dänemark ersichtlich ist (s. Viertelj. f. M. 1893).

Richard Deering war (nach Anthony Wood) der vornehmen Familie Deering in Kent entsprossen. Nach Hawkins, dem alle nachschrieben, hat er schon 1597 „Cantiones Sacrae cum basso continuo" zu Antwerpen herausgegeben; ich halte aber diese Angabe für einen Fehler, statt 1617. 1610 wurde er Baccalaureus der Musik an der Universität Oxford, 1617 war er als Orgelspieler am englischen Nonnenkloster zu Brüssel angestellt. Die neuerbaute Orgel war so eingerichtet, daß man sie von beiden Seiten des Gitters, also in- und außerhalb der Klausur spielen konnte. Später kehrte er nach England zurück und wurde Organist in der Kapelle der Königin Henrietta Maria. Peacham führt Deering, welcher 1630 starb,[1]) unter den allerersten Komponisten auf.

Auch Francis Tregian darf nicht vergessen werden, da er, wie man annimmt, die größte Sammlung englischer Klaviermusik gesammelt hat. Sein Vater war ein reicher Landmann, viele Jahre wegen seiner Religion eingekerkert, jedoch schließlich freigelassen. Er ging nach Spanien, wurde in Lissabon beerdigt, und wurde vom Volke als Heiliger und Wunderthäter verehrt. Der junge Tregian, 1574 geboren, war zu Douay 1586—92 erzogen, kam nachher zu Kardinal Allen nach Rom, und ist als „dotto in musica" verzeichnet. Nach England zurückgekehrt, kaufte er die konfiszierten Ländereien zurück, wurde aber wegen seines Katholizismus angeklagt und eingekerkert. Nach 10 Jahren starb er im Gefängnisse. Wahrscheinlich er selbst oder viel-

[1]) Sein Testament wurde von seinem Vetter Bold besorgt. Vielleicht war dieser mit Byrds Freund verwandt? (Vgl. S. 83.)



leicht eine seiner Schwestern hat das „Fitzwilliam Virginal Book“, das 291 Kompositionen enthält, geschrieben.

Wie man sieht, fällt das Leben und Wirken Philipps und Deerings in die Zeit nach der klassischen Palestrinaperiode; schließlich ging Philipps zur Monodie über, und Deering hat nur in diesem Stile geschrieben. Mit ihnen schließt die englische Komponistenschule, die mit Dunstable (auf dessen Grabstein ebenfalls „Princeps Musicae“[1]) stand, und der nach meiner Anschauung das Problem der Musikkomposition endgiltig gelöst hat) begonnen hat, und durch Power, Banester (starb 1509) Fayrfax (starb 1529) und viele andere bis zur sogenannten Reformationszeit immer in Blüte stand.

Die Komponisten der Übergangsperiode, wie Tye, Tallis und ihre Zeitgenossen haben für die katholische oder die anglikanische Kirche nach den augenblicklichen Staatsverhältnissen geschaffen. Auch Byrd hat „Services and Anthems“ komponiert, jedoch wohl in seinen jüngeren Jahren; es ist schwer zu glauben, daß er nach 1580, wo er an seinem katholischen Glauben unerschütterlich festhielt, wieder für die anglikanische Kirche komponierte. Zuerst zeigt sich die ausschließliche Beschäftigung mit anglikanischer Kirchenmusik bei Orlando Gibbons, der vierzig Jahre nach Byrd geboren war.

In nachfolgender Bibliographie habe ich öfters, besonders bei den weltlichen Werken, kurz auf Rimbaults „Bibliotheca Madrigaliana“ (1847) (abgekürzt und nur die Titel auch in Beckers Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts), auf Eitners Bibliographie der Sammelwerke bis 1700 und E. Vogels Katalog der weltlichen Musik Italiens, verwiesen. Goovaerts Bibliographie de la Typographie Musicale dans les Pays-Bas ist ebenfalls zu Hilfe genommen.

Schließlich muß ich Hrn. W. Barclay Squire für gütige Mitwirkung meinen besonderen Dank aussprechen; auch Rev. T. Vere Bayne am Christ Church zu Oxford und Sir J. Bridge zu Westminster Abbey haben mir gefälligst Hilfe geleistet.

1575. Superius | Cantiones, Quae ab | Argumento Sacrae vocantur, | Quinque et Sex Partium, Autoribus | Thoma Tallisio et Guilielmo Birdo Anglis, Serenis | simae Regineae Majestati à privato Sacello ge | nerosis, et Organistis. | Cum Privilegio. | Excudebat Thomas Vautrollerius typographus Lon | dinensis in claustro vulgo Blackfriers commorans, | 1575.

In 4to, Querformat. 6 Stb. Enthält 34 Stücke, 16 von Tallis, 18 von Byrd. 19 sind 5stimm., 11 6stimmig, 3 7stimm. und 1 8stimm. Davon sind in Partitur erschienen: Absterge Domine, Miserere nostri (in Hawkins History of Music), Salvator mundi, Derelinquit impius (in Burneys History), O sacrum convivium (mit englischen Worten I call and cry, auch Verba mea auribus in Rochlitz), Mihi autem nimis (mit englischen Worten „Great marvellous“) von Tallis; Diliges Dominum von Byrd (in Hawkins). Letzteres ist 4stimm. geschrieben, als Kanon recte et retro 8stimm. zu singen; es ist auch einzeln von Dr. John Alcock (1715—1806) herausgegeben. Alcock hat eine vollständige Partitur der 34 Werke, jetzt in British Museum MS. 23,624, verfertigt.

Exemplare[1]) in der königl. Privatbibliothek, British Museum, Christ Church in Oxford, Lincoln Cathedral, Bibliothèque Fétis in Brüssel. In Draudius Biblioteca Classica (Frankfurt a. M. 1611) erwähnt; aber mit dem unrichtigen Datum 1571.

1588. Psalms, Sonets and Songs of Sadness et Pietie .... by W. Byrd (Rimbault 1; Becker 351). 35 5stimm. Madrigale, meistens mit Worten geistlichen Inhalts, in 5 Stb. Es sind auch Exemplare ohne Datum, die einer späteren Aus-

[1]) Genauer: „Hic vir erat tua laus tua lux tua Musica princeps Quique tuas dulces per mundum sparserat artes.“ Der Abt von St. Albans schrieb auch eine Grabschrift über Dunstable, den er nicht nur als unvergleichlichen Musiker und Astronomen pries, sondern in welcher er beifügte: ... melior vir de muliere Nunquam natus erat: vicii quia labe carebat. Et virtutibus opes possedit vincus (!) omnes. Fuller spottet in seinem Buche: „Worthies of England“ (1662) über diese zwei Grabschriften und bemerkt: „sie beziehen sich jedenfalls auf die gleiche Person, denn zwei übermenschliche Wunder zu gebären, würde die Natur bankerott machen.“

[1]) Die Sammlung ist der Königin dediziert und beginnt mit einem Gedicht: „De Anglorum musica“: dann folgen zwei Lobgedichte auf Tallis und Byrd, schließlich das Patent für Druckprivilegium. Im Sextus steht: „Diligentia in omnibus rebus plurimum valet; haec praecipue colenda est nobis, haec semper adhibenda u. s. w.

gabe gehören, vorhanden. Das Werk war schon Nov. 1587 in den Stationers Registers, also zum Verkaufe von East eingeschrieben.

Exemplare im British Museum, Bodleiana zu Oxford, Trinity College und Universitäts-Bibliothek zu Cambridge (beide mangelhaft), Royal College of Music.

1589. (1.) Superius | Liber primus | Sacrarum Cantio | num Quinque Vocum | Autore Guilielmo Byrd Organista | Regio, Anglo. | Excudebat Thomas Este ex assigna | tione Guilelmi Byrd. | Cum privilegio. | Londini, 25. Oct. 1589.

5 Stb. in 4to, mit 29 Motetten. Einen Abdruck in Partitur gab die „Musical Antiquarian Society" 1842 heraus. Auch sind zwei Nummern als anglikanische Anthems gedruckt und noch heute in Gebrauch.

Exemplare im British Museum; Royal College of Music; Trinity College in Cambridge (Bassus fehlt), Universitäts-Bibliothek ebenda (nur Superius).

(2.) Songs of Sundrie Natures, some of gravitie, et others of mirth . . . by William Byrd . . . 1589, (Rimbault 3, Becker 351). 6 Stb. in 4to, enthaltend 47 geistliche und weltliche Madrigale, 14 3stimmig, 11 4stimmig, 12 5stimmig, 10 6stimm. Abdruck in Partitur von G. P. E. Arkwright, in der „Old English Edition" Nr. 6—9. Eine 2. Ausgabe erschien 1610.

Exemplare in London, Oxford und Cambridge, genau wie bei den vorhergehenden Cantiones Sacrae.

1591. Tenor | Liber Secundus | Sacrarum Cantionum, | Quarum aliae ad Quinque, aliae vero ad | Sex voces aeditae sunt. | Autore Guilielmo Byrd, Organista | Regio, Anglo. | Excudebat Thomas Este ex assigna | tione Guilelmi Byrd. | Cum privilegio. | Londini, quarto Novemb. 1591.

6 Stb. in 4to, mit 32 Werken, 20 5stimm., 12 6stimm. Vollständig im British Museum, Superius in Cambridge, in der Universitätsbibliothek.

1596 gab Philipps sein erstes Buch 6stimm. Madrigale heraus (Vogel II. 78). Eine zweite Ausgabe folgte 1604.

(**1597**?) Cantica Sacra cum basso continuo, von Deering? Sehr zweifelhaft.

1598 erschienen von Philipps 8stimm. Madrigale (Vogel II 78). Spätere Ausgaben 1599—1615.

1603. (1.) Medulla Musice. Dieses Werk, jetzt gänzlich unbekannt, war eine Sammlung von Kanons über „Miserere", 40 von William Byrd, 40 von Alfonso Ferrabosco. Morley hat diese Arbeiten in seiner Introduction to Practicall Musice (1597) erwähnt; daß sie gedruckt waren, kann nur aus den „Stationers" Registern ersehen werden, in denen sie East unter dem 25. Okt. einschrieb.

(2.) Philipps zweites Buch 6stimm. Madrigale (Vogel II 79).

1607. Gradualia | ac | Cantiones Sacrae, quinis, quaternis, trinisque | vocibus concinnatae | Liber Primus. | Authore Gulielmo Byrde, Organista Regio, Anglo. |

Diese Ausgabe ist mir unbekannt. Der Titel ist dem Abdrucke von 1610 entnommen. Das Werk besteht aus 5 Stb. in 4to, die 32 fünfstimmige, 20 vierstimmige und 11 dreistimmige Stücke enthalten. Darunter ist eine Johannes-Passion. In der Dedikation an den „Earl of Northampton", bedankt sich Byrd bei diesem Edelmann wegen besonderer Gunst, und erinnert an das durch seine Beihilfe erlangte höhere Stipendium an der königl. Kapelle.

— — (2.) Gradualia | seu | Cantionum Sacrarum | Quarum aliae ad Quatuor, aliae vero ad | Quinque et Sex voces editae sunt | Liber Secundus. | Authore Gulielmo Byrde, Organista | Regio, Anglo. | (Zwei Zeilen lateinische) | Cantus. | Excudebat Thomas Este Londini, ex assignatione | Gulielmi Barley. 1607.

6 Stb. in 4to, mit 46 Gesängen, darunter 9 sechsstimmige. Die letzte Nummer, „Venite exultemus", ist in Hawkins History gedruckt. Exemplar im British Museum.

1610. Byrds Gradualia und auch seine Songs of Sundrie Natures (siehe 1589) erschienen in einer 2. Ausgabe.

Exemplare der Gradualia sind in der königl. Privatbibliothek, im British Museum, Westminster Abbey; der Superius zu Cambridge. In dieser Ausgabe hat das erste Buch den Titel wie oben, dann heißt es:

Editione Secunda, prima emendatior | (Zwei Zeilen aus Martialis) | Bassus | Londini | Excudebat H. L., Impensis Ricardi Redmeri | Stella aureae in D. Pauli Cemeterio. | 1610.



1610. (3?) Wahrscheinlich mit dieser Ausgabe erschienen Byrds drei Messen, da sie ebenfalls drei-, vier- und fünfstimmig sind, wie die Nummern im ersten Buch der Gradualia. Komplete Exemplare sind in Lincoln Cathedral; die fünfstimmige im British Museum; auch alle drei den Gradualia beigebunden; eine Stimme von jeder zu Oxford; Cantus von der vierstimmigen zu Cambridge. Die fünfstimmige wurde von der „Musical Antiquarian Society“ 1841 gedruckt; die vierstimmige von Novello 1889.

1611. Psalms, Songs and Sonnets ... Composed by William Byrd .... 1611. (Rimbault 34; Becker 354.) Enthält 32 geistliche und weltliche Werke; 8 drei-, ebensoviele vier-, fünf- und sechsstimmig; darunter zwei Instrumentalfantasien.

Exemplare im British Museum, Royal College of Music, Bodleiana zu Oxford. Es ist dieses Byrds letztes selbständiges Druckwerk.

1612. Cantiones | Sacrae, | Pro Praecipuis Festis | Totius Anni | Et Communi Sanctorum | Quinis Vocibus, | Autore R. D. | Petro Philippi Anglo, | Canonico Soigniensi | Et Serenissimorum Alberti et Isabellae Archiducum | Austriae, Ducum Burgundiae, Brabantiae etc: et Bel | gicarum Provinciarum Principum | Organista Concinnatae. | Bassus. | (Holzschnitt Muttergottes mit dem Christkinde.) Antverpiae | Ex Typographia Petri Phalesii ad insigne | Davidis Regis. | MDCXII.

5 Stb. in 4to. Das Werk, Unser lieben Frau in Montaigu dediziert, enthält 69 Motetten.

Exemplare in der königl. Privatbibliothek und in Lincoln Cathedral; im British Museum Altus, Tenor und Bassus.

1613. (1.) Secundus Chorus. | Cantiones Sacrae | Octonis Vocibus, | Auctore R. D. | Petro Philippi Anglo, | Ecclesiae Collegiatae S. Vincentii | Sonegiensis Canonico. | Et Serenissimorum ... (wie in den vorhergehenden, nur sind die Wappen hier St. Petrus, dem das Werk dediziert ist) MDCXIII.

! Im 8. Stb. 30 Motetten und Hymnen. Die vorletzte, „O Pastor eterne“, erschien in einer Sammlung (Jewells Choir-book) 1856. Eine 2. Ausgabe des Werkes war 1625 gedruckt.

Im British Museum sind Primus Altus, Primus et Secundus Tenor, Primus Bassus.

In demselben Jahre begann Philipps auch den neuen monodischen Styl. Über seine

1613. (2.) Gemmulae Sacrae siehe 1621, da die erste Ausgabe mir unbekannt ist; sie wurde nach Allen 1613 gedruckt.

1616. Les | Rossignols | Spirituels. | Liguez en Duo, dont les meilleurs | accords, nomméent le Bas, relevent | du Seigneur Pierre Philippes, | Organiste de ses Altezes Serenis | simes. | (Bild von B. V. M. mit dem Christkinde.) A Valencienne, De l'Imprimerie de Jean Ver | vliet, à la Bible d'or. 1616.

Dieses eigentümliche Buch in 12 mo war für den häuslichen Gebrauch bestimmt. Es enthält ein „Veni Creator Spiritus“, vierstimmig; 69 zweistimmige Stücke, meistens mit französischen Worten, und ein vierstimmiges „Hodie Maria Virgo“ zum Schlusse. Exemplare im British Museum und Bibliothèque Fétis. Eine 2. Ausgabe folgte 1621.

1617 gab Deering seine Werke heraus, wie ich glaube zum ersten Male.

Cantiones | Sacrae | Quinque Vocum | Cum Basso Continuo ad Organum | Authore | Richardo Diringo Anglo, | Venerabilium Monalium Anglicarum Bruxellae | in Monasterio Beatissimae Virginis Mariae | degentium Organista. | Cantus. | (Druckerzeichen) Antverpiae | Apud Petrum Phalesium | MDCXVII.

6 Stb. (C., A., T., B., Q., Bassus Continuus) 18 Motetten enthaltend. Exemplare in Westminster Abbey und Lincoln Cathedral.

1618. Cantica Sacra | Ad Melodiam Madrigalium | Elaborata | Senis Vocibus | Cum Basso Continuo ad Organum, | Auctore Richardo Diringo Anglo, | In Facultate Musicae Bacalaureo, | Venerabilium Monialium Anglicarum Bruxellae, in Monasterio Beatissimae Virginis Mariae | degentium Organista. | Cantus. | (Druckerzeichen) Antverpiae | Apud Petrum Phalesium | MDCXVIII.

7 Stb. in 4to, 21 Motetten enthaltend. Exemplare in der königl. Privatbibliothek, Westminster Abbey, Lincoln Cathedral, Christ Church in Oxford.



1619. Nach Draudius Biblioteca Classica, 2. Ausg. 1625, Goovaerts und Anderen: Cantiones Sacrae quinque vocum cum Basso Continuo von Deering. Fraglich.

1620 gab Deering zwei Bücher Canzonetten, eins à 4, eins à 3, heraus (Vogel I 202—3).

1621. Gemmulae | Sacrae | Binis et Ternis Vocibus | Cum Basso Continuo ad Organum, | Auctore R. D. | Petro Philippi Anglo, | Ecclesiae Collegiatae S. Vin | centi Sonegiensis Canonico Et Serenissimorum Alberti et Isabellae | Archiducum Austriae etc: Organista. | Editio Altera. | Cantus. — (Drz.) Antverpiae | Excudebat Petrus Phalesius. | MDCXXI.

3 Stb. (Cantus, Cantus II, Bassus) in Royal College of Music; Cantus II und Bassus im British Museum. Das Werk besteht aus 39 St., wovon 8 dreistimmig (Duo Cantus et Bassus). Die 31 zu 2 Stimmen sind: 19 für Cantus et Bassus, 10 Cantus et Tenor, 2 Duo Cantus.[1])

— — (2.) Zweite Ausgabe von „Les Rossignols Spirituels" (siehe 1616). Auf dem Titelblatte steht: Regaillardis au Prime-vere | de l'an 1621. Sonst ist der Abdruck genau nach der ersten Ausgabe.

1622. Deliciae | Sacrae | Binis et Ternis Vocibus, Cum Basso Continuo ad Organum, | Auctore R. D. | Petro Philippi Anglo, | Ecclesiae Collegiatae S. Vin | centii Sonegiensis Canonico. Et Serenissimorum Alberti et Isabellae | Archiducum Austriae etc: Organista. | Editio Altera. | Cantus. | (Drz.) Antverpiae | Excudebat Petrus Phalesius. | MDCXXII.

3 Stb. Cantus, Cantus II, Bassus) im British Museum. Dieses Werk besteht aus 41 Stücken, 21 zu 2, 20 zu 3 Stimmen. Die erste Ausgabe ist mir unbekannt. Deliciae Sacrae waren mir, da ich meine History of English Music schrieb, überhaupt nicht zu Gesicht gekommen.

1623. Litaniae | Beatae Mariae Virginis, | In Ecclesia Loretana cani solitae, | IV, V. VI. VIII. Et IX. Vocibus. | Cum Basso Continuo ad Organum. Auctore R. D. | Petro Philippi Anglo, Bethuniensi Canonico. | Et Serenissimorum Alberti et Isabellae | Archiducum Austriae etc: Organista. | Nunc primum in luce editae. | Bassus. | (Bild von B. V. M. mit Christkind.) Antverpiae | Excudebat Petrus Phalesius | MDCXXIII.

Davon kenne ich nur 3 Stb. (Tenor, Bassus, Bassus Continuus im British Museum. Die Orgelstimme ist zweistimmig geschrieben; danach waren die 12 Litaneien 1 à 4, 4 à 5, 3 à 6, 3 à 8, 1 à 9 Stimm. Für die 2. Ausg. s. 1630.

1625 erschien die zweite Ausgabe Philipps doppelchöriger Motetten (siehe 1613). Der Titel beginnt: Cantiones | Sacrae Octonis Vocibus, | Cum Basso Continuo ad Organum, | Auctore R. D. | Petro Philippi Anglo | Bethuniensi Canonico. | Sonst stimmt die Ausgabe mit der ersten; aber eine Orgelstimme ist jedenfalls beigegeben. Ich habe nur Cantus vom zweiten Chor (im British Museum) gesehen.

In diesem Jahre ging wahrscheinlich Deering nach England zurück, da Karl I. den Thron bestieg, und mit Henrietta Maria von Frankreich sich verheiratete.

1628. Paradisus | Sacris Cantionibus | Consitus, | Vna, Duabus, et Tribus | Vocibus Decantandis. | Cum Basso Generali ad Organum. | Auctore R. D. | Petro Philippi Anglo, | Ecclesiae Collegiatae S. Vin | centii Sonegiensis Canonico, | Et Serenissimorum Alberti et Isabellae | Archiducum Austriae etc. Organista. | Nunc primum in luce editus. | Prima Pars. | (Drz.) Antverpiae, | apud Petrum Phalesium | ad insigne Davidis Regis | MDCXXVIII.

3 Stb. in 4to, 92 St. enthaltend. Nr. 69 ist „Quanti mercenarii in domo Patris mei." J. Pränestini, zweistimmig (Cantus et Bassus). Ein komplettes Exemplar ist in der königl. Privatbibliothek;

[1]) „Gemmulae Sacrae" sind zwei Kaplänen und Sängern am vicekönigl. Hofe: „Petrus de Campis und Joannes Stephanus Ceresa" gewidmet.

Salvete, ô gemini, par nobile Cantatorum
Quales nec Princeps Roma, nec Orbis habet,
Hos numeros vestris (licet modo) dedico Musis;
Sint ut et hi nostrae pignae Amicitiae.
Principibus mea Musa Viris assueta placere
Nunc quoque principibus sit placitum Viris.
Primus uterque, quibus nemo est par voce vel arte
Sit nisi par Stephano Petrus, et huic Stephanus.
Accipite ergo, pares, modulamina nostra; parem sed
Queis sedem in nostro pectore neuter habet.
Si bona sunt, vobis non sunt indigna: canendo
Fient a vobis optima, si mala sunt.



Pars I im British Museum. Eine zweite Ausgabe erschien 1633.

1630 erschien die zweite Ausgabe von Philipps Litaneien (s. 1625). Darin sind die 9stimmige und noch eine weggelassen; sie sind durch zwei achtstimmige „auctore Nicola Pisanio Metrop. Ec. Pisanae M. P." ersetzt. Das einzige mir bekannte Stimmbuch ist Quintus, im British Museum.

1633 wurde der Paradisus von Philipps (o. 1628) neu gedruckt. Diese Ausgabe stimmt wahrscheinlich genau mit der ersten. Pars I ist mir unbekannt; der II. und III. Teil ist im British Museum.

1634. (1.) Nach Goovaerts (Bibliographie 358): Cantiones Sacrae quinque vocum cum Basso Continuo, von Philipps.

— — (2.) Im Kataloge der Bibliothek zu Lincoln Cathedral: Cantica Sacra à 5, von Deering. Beide Werke sind mir unbekannt.

In der Bibliothek des Königs Johann IV. von Portugal waren fast alle obengenannten Druckwerke. Es fehlen im Kataloge (Neudruck, Porto 1874) nur „Medulla Musicke", „Les Rossignols Spirituels" und Deerings 6stimm. Cantiones Sacrae. Leider ist das Datum niemals erwähnt; sonst könnten wir vielleicht Genaueres über Peter Philipps Todesjahr erfahren, da im Kataloge auch steht:

(**1640**?) Missas et Salmos a 8 et 9. I. parte junta hũa Missa que se intitula Sono scenditi in terra a 6. obras postumas. Mottetes a 8. 2 porte. Obras posthumas.

Diese unbekannten Werke von Philipps werden hoffentlich noch ans Tageslicht kommen. Weiter sind zu erwähnen einige nachgelassene Werke von Byrd und Deering, die aber in die Sammelwerke (mit einer Ausnahme) gehören. Nach der Restauration des Königtums in England kehrte die verwitwete Henrietta Maria mit ihren Söhnen zurück, und bald ließ Playford folgendes Werk drucken:

1662. Cantus Primus. | Cantica Sacra. | Ad | Duas et Tres Voces | Composita, | Cum Basso Continuo ad Organum. | Authore Ricardo Deringo | Regiae Majestatis quondam Organista. | (Drz.) Londini, | Typis Guil. Godbid pro Joh. Playford in vico vocato | Inner Temple, apud quem prostant venales. | MDCLXII.

4 St. in 4to. Enthält 14 zweistimmige und 10 dreistimmige Werke; auch ein vierstimmiges, Authore Alex. Grande.[1]) Exemplare im British Museum und Royal College of Music.

In Sammelwerken ist Byrd nicht oft vertreten, Philipps viel mehr, Deering gar nicht oder nur mit einer zweifelhaften Nummer.

1566. Über Philipps Arrangement der Sammlung „Il desiderio" des Bonagionta siehe Vogel II, 407, unter 1566³.

1588. In Nicholas Yonges „Musica Transalpina" (Rimbault 2; Becker 351; Vogel II 447) sind zwei Madrigale Byrds.

1590. In Watsons „Italian Madrigals Englished" (Rimbault 4; Becker 352; Eitner 289; Vogel II 459) sind zwei Madrigale Byrds.

1591. Philipps redigierte auch die „Melodia Olympica", eine Sammlung italienischer Madrigale, unter denen acht von ihm selbst. Zwei sind in Partitur erschienen. Abdrucke 1594, 1611. Eitner 220; Vogel II, 461 und 471.

1596. (1.) „Madrigali a otto Voci de diversi eccellenti e famosi Autori" (Eitner 226; Goovaerts 279, 282; Vogel II, 473) haben zwei von Philipps.

— — (2.) „Paradiso Musicale di Madrigali et Canzoni a cinque Voci" (Goovaerts 280; Vogel II, 474). Philipps erscheint unter den Komponisten.

1598. Morley nahm in seinen „Italian Madrigals" a 5 voci zwei von Philipps auf (Rimbault 11; Vogel II 481).

1601. „Ghirlanda di Madrigali a 6 voci" (Goovaerts 289; Vogel II, 486). Philipps ist erwähnt.

1605. „Nervi d'Orfeo", eine Sammlung von Madrigalen a 5 und 6 (Eitner 241; Goovaerts 297; Vogel II, 491) hat zwei von Philipps.

1607. Eine Canzone von Philipps ist in Fullsacks „Auserlesene Paduane" 2c. (Eitner 243).

1609. Drei geistliche Werke Philipps sind in der Sammlung des Herrerius: „Hortulus Musicalis" (Eitner 246).

(**1611.**) „Parthenia". Diese Sammlung war die erste, welche für Tasteninstrumente in England gedruckt wurden, was

[1]) Diese Stücke Deerings hatten besonders Oliver Cromwell gefallen. Wie man erwarten kann, ist jedoch in der Dedikation an Henrietta Maria kein Wort darüber zu finden.



merkwürdig ist, da gute Stücke schon 100 Jahre früher komponiert, noch existieren. In Italien erschien ein Heft schon 1523. Die erste Ausgabe der „Parthenia“ hat kein Jahr; die zweite folgte 1613, spätere sind von 1635, 1655, 1659. Das Werk besteht aus 21 Stücken, 8 von Byrd, 7 von Dr. John Bull, 6 von Orlando Gibbons. Abdruck durch Musical Antiquarian Society, 1847; auch in Farrencs Le Trésor des Pianistes, Duponts großer Klavierschule, in der Edition Litolff, kann man einzelne Stücke aus diesem Werke sehen. In J. Stafford Smiths Musica Antiqua und Weitzmanns Geschichte des Klavierspiels sind Nummern mit dem Datum 1655 gedruckt. Exemplare der ersten undatierten Ausgabe in der königl. Privatbibliothek und Royal College of Music.

1611. In Schadäus „Promptuarium Musicum“ (Eitner 251) sind zwei geistl. Werke von Philipps.

1614. „Tears or Lamentacions of a Sorrowfull Soule for sin,“ eine Sammlung geistl. Madrigale, von Leighton redigiert, enthält vier von Byrd (Rimbault 41; Becker 356).

1615. In Salomon de Caus wissenschaftl. Werk „Les forces mouvantes (Frankfurt a. M.) ist ein Arrangement Philipps (s. v. d. Str. VI. Bd. u. Vogel II, 407).

1621. Philipps erscheint unter den Komponisten in „Tafel=Consort allerhand lustige Lieder“ von Thomas Simpson herausgegeben. Generalbaßstimme im British Museum; anderes Exemplar zu Wolfenbüttel.

1622. (1.) Donfrids „Promptuarium Musicum“ (Eitner 269) hat zwei geistliche Werke von Philipps.

— — (2.) Eine Paduane a 4 Instr. von Philipps ist in „Amoenitatum Musicalium Hortulus“ (Eitner 269).

1629. Laudes Vespertinae B. Mariae Virginis. Item Hymnus Venerabilis Sacramenti, et Hymni sive Cantiones Natalitiae III, V et VI vocum ... Cum Basso Continuo ad org. Petrus Phalesius (Goovaerts 348).

Jean „Buol“ und Peter Philipps sind unter den Weihnachtsliederkomponisten genannt.

Im folgenden Jahre starb Deering; Byrd war schon 6 Jahre tot; Philipps folgte wohl nicht lange darnach. Byrds Werke waren mit englischen Texten auch in der anglikanischen Kirche im Gebrauche geblieben.

1641. Barnard redigierte das „First Book of Selected Church Musick“, eine große Sammlung von Services und Anthems. Die Sammlung ist in 10 Stimmbüchern gedruckt; es ist jetzt kein ganz vollständiges Exemplar mehr zu finden. Byrd ist darin mit einem „Service“, zwei „Evening Services“ (Magnificat und Nunc dimittis), Preces und Psalms, zwei Anthems und mit sechs anderen Anthems vertreten, arrangiert aus „Cantiones Sacrae“ von 1589. Tallis ist auch mit vier Anthems aus „Cantiones Sacrae“ 1575, und vielen anderen vertreten; ein Anthem ist von Dr. John Bull.

1651 erschien Playfords Sammlung „A Musical Banquet“. Mitten im Titel steht der Kanon „Non nobis Domine“,[1]) durch den Byrd heute noch in Erinnerung steht, da nach Festessen dieses Stück sehr viel gesungen wird. Exemplar in der Bodleiana zu Oxford.

1674. Playford veröffentlichte „Cantica Sacra, containing Hymns et Anthems for Two Voices to the Organ, both Latine et English.“ Die ersten acht Nummern tragen Deering's Name; im Vorworte sagte Playford, daß einige zweifelhafte seien. Das Werk, 40 Stücke enthaltend, ist in drei Stimmbüchern komplett im British Museum.

Hiemit endigen die Tonsätze katholischer Komponisten in England. Zwar war Christoph Sympson, der Gambenspieler und Komponist (st. 1669) Katholik; er komponierte aber nicht für die Kirche. Auch unter der puritanischen Herrschaft (1642—1660) waren die Katholiken nicht geduldet; nicht einmal Milton wollte so weit gehen. Vom Hofe unter Karl II. und der Königin hatten sie noch einige Hilfe; Jakob II. aber verlor seinen Thron und starb in der Fremde, nur wegen seines katholischen Bekenntnisses. Wahrscheinlich komponierte Purcell seine Werke mit lateinischem Text für Jakob II.; darunter ist das herrliche „Jehovah quam multi sunt hostes“. Auch war, nach der ältesten Tradition, die englische Nationalhymne für diese Kapelle 1688 komponiert.

Sehr viele und sehr bedeutende Werke von den alten Meistern sind in Manuskrip=

[1]) Dieser Kanon war nach Blow, Mattheson und Anderen in der vatikanischen Bibliothek auf einer Gold=Tafel gedruckt.

ten noch vorhanden. In British Museum ist ein Buch von Kanons sehr fein geschrieben, ein Autograph von Byrd. (Addit. M. S. 31391.) Die bedeutendsten Reste jedoch sind in den Virginalbüchern erhalten; das große M. S. in Fitzwilliam Museum zu Cambridge (von Tregian?), jetzt bei Breitkopf und Härtel erschienen, die Manuskripte in der königl. Privatbibliothek, und zu Eridge, auch im British Museum, haben uns sehr viele Klavier- und Orgelstücke erhalten. Burney und spätere bis zu Dr. W. Nagel haben auf diese Schätze aufmerksam gemacht; Byrd, Bull und Philipps sind als Klavierkomponisten nunmehr vollkommen gewürdigt. Von Deering sind Violinstücke und Quodlibets im British Museum, und Motetten in Christ Church zu Oxford. –

Brighton. H. Davey.

25jährige Chronik der Kirchenmusikschule in Regensburg.

1. Periode von 1874—1886.

ünf Lustren sind dahingegangen, seitdem der Gedanke praktisch ins Leben getreten ist, eine eigentliche Schule zu gründen, in welcher junge Männer geistlichen und weltlichen Standes, welche bereits die musikalischen Elementarkenntnisse besitzen und auch in technischer Beziehung einen gewissen Grad von Vorbildung erreicht haben, vorzugsweise in jenen Fächern theoretisch und praktisch weiter gebildet werden sollen, welche zur Ausführung der Kirchenmusik nach den Vorschriften der katholischen Liturgie, nach den Traditionen der kirchl. Tonkunst und angeregt durch musterhafte kirchliche Aufführungen, notwendig sind. Die folgenden Zeilen stehen im innigsten Zusammenhang mit der Gründung des Cäcilienvereins, von der im Artikel des Jahrbuches S. 31 gehandelt worden ist. Eine Schule zu besitzen, welche für Chorregenten und Organisten Gelegenheit bot, sich jene Kenntnisse zu erwerben, welche ein katholischer Kirchenmusiker notwendig hat, um erfolgreich die Ideen zu verbreiten und die Tonwerke auszuführen, die sich für die Kirche besonders eignen, war im Plane und im Herzen all jener Männer gelegen, welche die Sache der Kirchenmusik nicht als bloße Musik in der Kirche, sondern als eine mit dem Wesen der Liturgie enge verbundene, ja unzertrennliche Kunst betrachteten. Besonders Witt hat seit Gründung seiner Blätter und des Cäcilienvereins diesen Gedanken wiederholt ausgesprochen und entwickelt. Vom ersten Jahrgang der fliegenden Blätter für kath. Kirchenmusik 1866 angefangen bis zum 1. Jahrgang der Musica sacra 1868 ist dieser Gedanke weniger bestimmt zum Ausdruck gekommen. Zum erstenmal zeigt er sich deutlich Fl. Bl. 1869, S. 80 in der Rede, welche Witt bei der 2. Gen.-Vers. des Cäc.-Ver. in Regensburg hielt.[1])

[1]) Er sprach damals u. a.: „Vor allem, meine Herren! konstatiere ich die Notwendigkeit, daß für die Kirchenmusik, besonders also für den Gesangunterricht mehr als bisher geschehe. Wenn bis vor kurzem die kirchliche Tonkunst vielfach so sehr darniederlag, daß wir darob das Gespötte unserer Feinde geworden sind, ja, was unendlich mehr ist, daß die einsichtsvollen, die besten Katholiken vor Scham ihr Angesicht verhüllen und gestehen mußten, unsere Gegner hätten nur allzusehr recht, so kommt dies vorzüglich auch daher, daß wir keine einzige vollständige, besonders keine höhere Schule für katholische Kirchenmusik hatten und haben. Was würde aus der Wissenschaft, was aus der Theologie, was aus der Philosophie u. s. w. geworden sein ohne eine einzige genügende Schule oder Fakultät? Was mußte aus der Musik werden? Denn wir haben wohl Trümmer von Musikunterricht, da und dort, in diesem oder jenem Schullehrer-, Priester-Seminare, aber einen auch nur einigermaßen vollständigen Unterricht in allen Zweigen der Kirchenmusik haben wir nicht.

Während für die weltliche Tonkunst, für das Theater Musikschule um Musikschule ersteht, Jahr für Jahr, und fast jede größere Stadt eine solche erhält, beachten wir kaum die Notwendigkeit derselben. Wenn es wahr ist, daß, wo die Wissenschaft, wo die Kunst jeglicher Pflege entbehrt, sie nicht stille steht, sondern mit Riesenschritten rückwärts geht, wenn es ferner wahr ist, daß man an eine eigentliche Pflege der Kirchenmusik in höherem Sinne, abgesehen vom Technischen, gar nicht gedacht hat, dürfen wir uns dann wundern, wenn



Erst 1874 tritt der Plan mit Entschiedenheit nochmals in die Öffentlichkeit infolge der Aufmunterung, welche Witt als Generalpräses des Cäcilienvereines durch

---

wir vielfach nicht an der äußersten Grenze des Unkirchlichen, sondern des geradezu Wahnsinnigen angekommen sind? Und nunmehr sagt man, das Volk wolle und verstehe nichts Besseres, nachdem man sich allerdings ein Jahrhundert hindurch angestrengt hat, dem Volke statt echter K.-M. vielfach, um mich milde auszudrücken, eine halbe Theatermusik zu bieten, wobei das Volk auch gelernt hat, die Kirche wenigstens als ein halbes Theater anzusehen, und wie im Theater sich zu betragen. Man kann es nicht oft genug sagen, und es ist bisan unwiderlegt geblieben, wenn ich ausspreche: Darf die Kirchenmusik, die doch Altardienst ist, theatermäßig sein, warum nicht auch die Zuhörer? Kümmert man sich nicht, daß sie trivial, lasciv sich betrage, warum kümmert man sich, daß die Kirchenbesucher auch lasciv sich betragen wollen? Es stimmt ja dann zusammen!

Meine Herren! Es könnte jemand in dem Gesagten einen Vorwurf finden gegen die modernen großen Meister Haydn, Mozart und Beethoven. Es ist eine Thatsache, daß Mozart sehr große Stücke auf die Kirchen-Musik hielt und große Vorliebe für dieselbe hatte. Es ist eine Thatsache, daß ein Riesengenius, wie Beethoven, seine höchste Kraft aufbot, um seine D-Messe zu schaffen, die er selbst für sein größtes Werk erklärte. Dem Altmeister Haydn war wohl, wenn er für die Kirche schuf. Und alle Tonmeister höchsten Ranges empfanden es als Wahrheit, was der Protestant Schumann, der scharfblickende Geist, in die schönen Worte kleidete: Der religiösen, der kirchlichen Kunst sich zuzuwenden, bleibt das höchste Ziel des Künstlers. Gerade diese Bereitwilligkeit der größten Tonheroen zeigt, welch große Anziehungskraft der katholische Gottesdienst auf sie übte; es ist dies ein Triumph der katholischen Kirche, der ihren Tribut darzubringen, diese erbabenen Geister sich nicht erwehren konnten. Wenn sie trotz dieses besten Willens den liturgischen Anforderungen der Kirche nicht gerecht wurden, wenn sie vielfach die liturgische Handlung stören und darum für die Liturgie vielfach nicht passen, so ist eben nur der Mangel einer Schule, einer festen Tradition der liturgischen K.-M. schuld, es ist der Geist jener Zeit schuld, welcher von Liturgie nichts, selbst nicht das Äußerliche, beachtete und dem sich selbst die größten Geister nicht zu entziehen vermochten. Hätte man damals eine Schule gehabt, in welcher die Tradition der hl. Kunst fortgepflanzt worden wäre, so hätten diese großen Geister nie geirrt. Was brauche ich weiteres zu sagen über die Nützlichkeit oder Notwendigkeit einer solchen? Meine Herren! Ich sage nicht, daß nicht einzelne ohne dieselbe sich nicht auf einen hohen, vielleicht auf den höchsten Standpunkt richtiger Anschauungen über K.-M. emporarbeiten können; aber das sind dann Ausnahmen, statt Regel, wie es sein sollte. Wie wenigen war es bisher möglich, die Geschichte, die doch jeder Kunstübung unerläßlich ist, kennen zu lernen, die Werke Palestrinas, Orlandos aufführen zu hören — die doch, wie Franz Liszt so wahr sagt, der Augustinus und Ambrosius der K.-M. sind, deren Unkenntnis für den Kirchenkomponisten dasselbe ist, was es für den Theologen bedeutet, wenn er noch kaum die Namen eines Kirchenvaters gehört, oder für den Maler, der nichts von Rafael oder Fiesole weiß. So gut dieser die Werke der großen Meister mit eigenen Augen sehen muß, nicht bloß darüber etwas lesen darf, so muß der Kirchenkomponist durch längeres und öfteres Hören sich förmlich in die großen Meister des 16. Jahrhunderts hineinleben, sie in Fleisch und Blut übergehen lassen. Zu all diesem gehört eine Schule.

Und wenn mich jemand fragt, wie es so oft geschieht: Wie kann man an diesem oder jenem Orte die Kirchenmusik reformieren? so weiß ich keine Antwort als die: Sehet euch zuerst um einen Dirigenten um, der weiß, wie die Kirchenmusik sein soll, der Fähigkeit, Energie, Eifer besitzt, die K.-M. zu heben, zu reformieren. Der allein kann euch helfen. Wie aber kann ein Dirigent sich so ausbilden? Nur durch eine Schule.

Sie werden mich vielleicht fragen, was zu thun sei, um eine solche Schule zu gründen? Es gäbe eine sehr kurze Antwort: Geben Sie mir 40,000 Thaler und die Musikschule ist fertig — mit anderen Worten: es steht nicht in unserer Macht, eine solche so schnell ins Dasein zu rufen. Wir können das Verlangen darnach aussprechen, aber wer wird es befriedigen?

Darauf folgte Fl. Bl. 1870, S. 4, folgender Vorschlag von L. Kannreuther: „Wer das Glück hatte, der Generalversammlung unseres Vereins in Regensburg beizuwohnen, dem erging es gewiß gerade so wie mir. War ich nämlich schon vorher aus mehrfachen Gründen von der Notwendigkeit einer Kirchenmusikschule überzeugt, so drängte sich mir seitdem unwiderstehlich und unablässig dieser Gedanke auf: die Gründung derselben darf nicht weiter mehr verschoben werden.

Aber dazu sind 40,000 Thaler notwendig! wie der Vereinspräsident bemerkte. Nun, ist die Herbeischaffung derselben so schwierig? Gewiß nicht. Wie das erreichen? Wir dürfen freilich nicht warten, bis ein reicher Protektor der Musik oder einige dieselben auf einmal spenden, sondern wir selber müssen Hand ans Werk legen! Und das geschieht durch freiwillige Beiträge der Vereinsmitglieder; durch Veranstaltung von Musikfesten mit Eintrittsgebühren, deren Reinertrag abgeliefert wird, durch Schankung des Honorars (ganz oder teilweise) für Kompositionen, Bücher, Schriften und andere Arbeiten; durch freiwillige Überlassung des halben Vereinsbeitrages (15 kr.) jener nichtmusikalischen Mitglieder, welche an einer als Vereinsgabe gegebenen Komposition kein Interesse haben; durch Bittgesuche an Fürsten, Kirchenobere und andere Personen u. s. w.

Man mache nur einmal den Anfang! und wenn die 40,000 Thaler auch nicht in einem Jahre schon vorhanden sind, so dürfen wir die Geduld und den Mut nicht verlieren. Je später wir mit dem Unternehmen beginnen, um so weiter dehnt sich sein Zustandekommen in die Zukunft hinaus.

Und vielleicht ergeben sich glückliche Umstände, welche die benötigte Summe namhaft verringern.

Also frisch voran!"



den damaligen Kardinalprotektor A. de Luca in einem Schreiben vom 22. Nov. 1873 erhalten hatte. In Nr. 2 der Fl. Bl. 1874 veröffentlichte Witt einen Aufruf zur Gründung einer Kirchenmusikschule, in welchem zu lesen ist:

„Über die Wichtigkeit, Bedeutung, ja Notwendigkeit einer kirchlichen Musikschule sind alle eins, wie darüber, daß nun genug über selbe geredet sei, und daß wir endlich ans Werk schreiten müssen. Da aber die Gründung einer Musikschule ein höchst schwieriges und große Mittel erforderndes Werk besonders in unsern hiefür so ungünstigen Zeiten ist, so wollen und müssen wir uns vor der Hand mit folgenden vorbereitenden Schritten begnügen:

1) Es ist vorauszusehen, daß auch arme, ja meistens arme Schüler die Musikschule besuchen werden. Wir brauchen demnach Stipendien (die „Bursen" der früheren Universitäten), Freiplätze. Deshalb suche jeder Diözesanverein zunächst eintausend Gulden aufzubringen zur Gründung eines solchen Stipendiums, indem er z. B. besonders von den geistlichen Herren bei jeder Konferenz ꝛc. einen kleinen Beitrag (etwa 1 Mark) erhebt. Die hiedurch eingehenden Summen bleiben unangreifbares Kapital, das vom Diözesanvorstande verwaltet wird und dessen Zinsen entweder admassiert oder, so lange eine Musikschule nicht besteht, dazu verwendet werden, einem von der Diözesanversammlung auszuwählenden Lehrer, Chorregenten ein Reise-Stipendium zu geben, mit dessen Hilfe er mehrere Wochen (z. B. Char- und Osterwoche) in Regensburg, oder bei Generalversammluugen des Vereines Musteraufführungen ꝛc. anwohnen kann.

2) Die Diözesanversammlungen wollen den geistlichen Vereinsmitgliedern empfehlen, in allenfallsigen testamentarischen Bestimmungen auch der Musikschule zu gedenken" u. s. w.

Schon während des Aufenthaltes in Rom (November 1867 bis Juli 1870) hatte der Unterzeichnete Gelegenheit gehabt, mit Dr. Franz Liszt den Gedanken einer eigenen Kirchenmusikschule öfters zu besprechen und den einflußreichen Meister für denselben zu gewinnen. Nach der 3. Generalversammlung in Eichstätt, welche Witt als Domkapellmeister dortselbst vom 3. bis 7. September 1871 geleitet, und welcher auch Liszt persönlich beigewohnt hat, erhielt Witt von letzterem aus Rom einen aufmunternden Brief, der mit den Worten schloß: „Möge nun bald Ihren beharrlichen, aufopfernden, maß- und einsichtsvollen Bestrebungen der allgemein nützende Lohn folgen und eine Kirchenmusikschule nach Ihrem Plane und Ihren Präcedenzien in einer hiezu geeigneten großen Stadt errichtet werden. „Tempus faciendi Domine!" Dieser Brief wurde bereits in Mus. s. 1871, S. 91 abgedruckt und bildet einen Hauptbeleg für die Pläne, welche Witt für die Gründung einer K.-M.-Sch. im Sinne trug. Der Unterzeichnete knüpfte an diese öffentliche Kundgebung an und benützte die Abhaltung der 5. Generalversammlung, welche vom 1. bis 7. August 1874 in Regensburg stattfand zu einem Vorschlag, dem in nachfolgender Rede Ausdruck gegeben wurde:

„Das Samenkorn einer Reform der kathol. K.-M., welches vor 22 Jahren durch Dr. Proske hier in Regensburg mit der Publikation des I. Bandes der Musica divina gelegt, und durch J. G. Mettenleiter mit Edierung des Enchiridion chorale auch weiterhin ausgestreut wurde, hat sich in der erfreulichsten Weise entwickelt: es ist zu einem ansehnlichen Baume herangewachsen, dessen Äste, Blätter und Blüten seit Gründung des „deutschen Cäcilien-Vereines" durch Fr. Witt und Approbation seiner Statuten durch Papst Pius IX. in allen Ländern deutscher Zunge sich ausbreiten. Überall regt sich neues Leben, und mit Freude beobachten wir, wie viel der gute Wille, das Verständnis und der Eifer für das Haus Gottes auch an solchen Orten zu leisten vermögen, wo mit dem Hergebrachten aus Bequemlichkeit oder Mangel an Einsicht lange nicht gebrochen werden wollte. —

Der Stamm dieses weitverzweigten Baumes steht in Regensburg, und Sie, m. Hrn., konnten und können beurteilen und entscheiden, ob er noch als kerniger, gesunder Stamm gelten kann, oder ob er morsch geworden und veredelungsbedürftig ist, ob er besser gepflegt werden soll, ob Auswüchse zu beseitigen sind, ob etwa durch Okulieren bessere Äste und Zweige gebildet und infolgedessen süßere und schmackhaftere Früchte gezogen werden sollen. —

Im Laufe dieser 22 Jahre haben sich verschiedene Persönlichkeiten in Regensburg aufgehalten, welche nach reiflicher Prüfung Zweige von diesem Baume abschnitten und in ihren heimischen Boden verpflanzten, wo sie auch durch Gottes Segen und die Sorgfalt der betreffenden Herren gediehen und blühten, zum Beweise, daß Lebens- und Fortpflanzungsfähigkeit in ihnen ruhte. Was liegt nun näher, m. H., als die Idee, in Regensburg eine eigentliche Pflanzschule für kirchliche Musik zu organisieren, in welcher fortan auch systematisch gelehrt und praktisch geübt werde, was teils zur Besserung und Neubelebung ungesunder kirchenmusikalischer Zustände, teils zur Bildung tüchtiger Kirchen-Chöre und zu dauernder Instandhaltung derselben notwendig und nützlich ist? Über die Wichtigkeit, Bedeutung, ja Notwendigkeit einer kirchlichen Musikschule sind wir seit langem alle einig. Die Angelegenheit aber ist durch den Aufruf des hochw. Hrn. Generalpräses in ein neues, zu schönen Hoffnungen berechtigendes Stadium getreten, und Sie, geehrte Hrn., werden es meinem Eifer für die hl. Kirchenmusik und für die wahren Interessen des deutschen Cäcilienvereines zuschreiben, wenn ich, anknüpfend an den erwähnten Aufruf vom 1. Februar d. J., mir erlaube, meine Gedanken über die Notwendigkeit irgendwie einmal anzufangen, und zugleich positive Vorschläge für das Zustandekommen einer kirchlichen Musikschule bei dieser günstigen Gelegenheit vorzutragen. —

Es muß einmal angefangen werden, weil es „Zeit ist zu handeln"! Tempus faciendi Domine! hat Dr. Fr. v. Liszt an Dr. Franz Witt über Festbegründung einer Musikschule geschrieben, — eine Mahnung, die sich weniger auf den ohnehin bis zur Erschöpfung thätigen Generalpräses, als vielmehr auf die Mitglieder des ganzen Vereines bezieht. Diese Schriftstelle hat mir imponiert, zumal nach Erwägung des Zusammenhanges, in welchem sie steht. (Ps. 118.) Servus tuus sum ego, da mihi intellectum, ut sciam testimonia tua. Tempus faciendi, Domine; dissipaverunt legem tuam. Ideo dilexi mandata tua super aurum et topazion, propterea ad omnia mandata tua dirigebar, omnem viam iniquam odio habui. — „Dein Knecht bin ich; gib Einsicht mir, daß ich kenne Deine Zeugnisse. Zeit ist's zum Handeln, Herr; sie machen zu nichte Dein Gesetz. Darum liebe ich Deine Gebote mehr als Gold und Edelstein. Darum richte ich mich nach allen Deinen Geboten, jeden Weg des Unrechtes hasse ich." — Wir bekennen uns alle als Diener und Helfer für die größere Zierde des Hauses Gottes, wir wünschen auch Einsicht, wie dieselbe am besten hergestellt, befördert und erhalten werde; aber Hindernisse in Menge müssen überwunden werden, — Hindernisse, welche bestehen und welche bei Ermattung der Vereinsthätigkeit noch reicher und mächtiger werden. Es sind in Pausch und Bogen: Unthätigkeit, Gleichgültigkeit, irdische Interessen, zähes Festhalten am Üblichen und Hergebrachten, Haschen nach bloß äußerm Effekt, nach Auszeichnung und dem Gefallen und Geschmack der großen Menge, Furcht vor Entschiedenheit, Mangel an Unterricht, Kenntnis und gutem Willen, Verdächtigung strebsamer Elemente, Selbstüberhebung, Parteigeist, Kirchturmsinteressen, Mutlosigkeit, weil man sich isoliert und bekämpft und den ersten Eifer nicht immer sogleich mit Erfolg gekrönt sieht u. s. w. Wir sehen ein, daß es mehr bei Gott, als in unseren menschlichen Kräften liegt, diese und ähnliche Hindernisse, welche die Entwickelung und den Bestand des Cäcilienvereines bedrohen, niederzuschlagen, und rufen daher: „Zeit ist's zum Handeln, Herr"; — aber das darf und soll nicht alles sein: Mit Gott werden wir mutiger und entschiedener, und gerade weil es Hindernisse gibt und sehr viele Gefahren zu überwinden sind — darum lieben wir die Gesetze der heil. Musik, wie sie in der Kirche Gottes gelten, und lieben die Statuten des Cäcilienvereines, welche diesen Gesetzen und Vorschriften entlehnt sind, mehr als Gold und Edelstein; darum — ideo — richten wir uns nach diesen Satzungen, und hassen jeden Weg des Unrechts, jeden Schlendrian, jeden Mißbrauch, jedes Vorgehen nach eigenen Heften, aber auch jede Unthätigkeit. David hat so gesprochen; er mußte viel kämpfen, er kämpfte tapfer und unerschrocken mit den Philistern, ordnete und regelte sein Reich und sorgte vor allem für die Tempelmusik in Jerusalem durch Errichtung einer großartigen Schule. Der kleine David[1] ist hier gegenwärtig! Er hat gegen Goliath und die Philister seither ehrlich und wacker gestritten, und hält es an der Zeit für die dauernde Zukunft des von ihm gegründeten Vereines zu sorgen; er sieht ein, daß derselbe solange nicht sicher und fest begründet ist, als er an der Gesundheit oder am Leben einer einzigen Person hängt, — und deshalb scheint er den dringenden Aufruf in betreff einer zu gründenden Musikschule veröffentlicht zu haben. Unterstützen wir ihn eifrig, m. Hrn.; verteilen wir die Last der Arbeit auf

[1] Witt, als Gründer und Präsident des Cäcilienvereins. F. X. H.



mehrere Schultern, damit Hr. Witt nicht stets in Schubert'schem Tone zu stöhnen Veranlassung hat: „Ich unglückseliger Atlas, die ganze Last der Schmerzen muß ich tragen." — Diese Gründe veranlassen mich, Ihnen, m. Hrn., als Beitrag zur Förderung des erwähnten Unternehmens eine Mitteilung zu machen, welche als dritter vorbereitender Schritt zu dem höchst schwierigen, und große Mittel erfordernden Werk der Gründung einer Musikschule, besonders in unseren äußerlich hiefür so ungünstigen Zeiten gelten dürfte. Die zwei vom Hrn. Generalpräses angeführten vorbereitenden Schritte sind wörtlich:

1) Sorge der Diözesanvereine für Stipendien. — Die fließenden Beiträge und eingehenden Summen zur Gründung eines solchen Stipendiums sollen unangreifbares Kapital bleiben, dessen Zinsen einer durch die Diözesan-Versammlung zu bestimmenden Persönlichkeit, als Reisestipendium zu mehrwöchentlichem Aufenthalte in Regensburg oder zum Besuch der General-Versammlungen des Vereins zugewendet werden. —

2) Testamentarische Geldspenden sei es für die Musikschule, sei es für Stipendien an strebsame und talentierte Eleven. —

Da unter 1) Regensburg ausdrücklich genannt ist, woselbst, wie Eingangs bemerkt, seit 22 Jahren viele ihre kirchenmusikalische Ausbildung suchten und fanden, so dürfte es Pflicht und Aufgabe der hiesigen musikalischen Persönlichkeiten sein, diesem Aufruf entgegenzukommen und zu beraten, in welcher Weise denjenigen Herren, welche sich hieher wenden, Gelegenheit geboten werden könne, bis zur definitiven Errichtung einer Musikschule systematischen Unterricht, Fortbildung, Rat und Belehrung für Reform, Auffassung und Ausführung kirchlicher Musik zu erhalten. Bisher war die ganze Last meistens auf der Schulter eines Einzigen, welcher natürlich abgeschreckt durch eine so schwierige Anforderung — überdies mit andern, nicht unwichtigen Berufspflichten und Geschäften beladen — nie mit der Hingebung, dem Eifer, der Ausdauer und Überlegung vorzugehen im stande war, als es ein geregelter gründlicher Unterricht eines Kirchenmusikeleven erfordert, und sich gewöhnlich nur auf gute Ratschläge, Winke und Andeutungen beschränken mußte. Diese Erwägung und Erfahrungen haben mich veranlaßt, einen vollständigen Unterrichtsplan mit genauer Verteilung des nötigen Lehrstoffes zu entwerfen, und ich kann Ihnen, m. Hrn., heute die Mitteilung machen, daß sich drei Herren gütigst herbeigelassen haben, sich mit mir in die Lösung dieser Aufgabe zu teilen. — Der Lehrstoff soll sich für diejenigen Herren, welche den Jahreskurs vom 1. November bis 1. Juli — 14 Tage Ferien vor Aschermittwoch und ebensoviel nach Ostern ausgenommen — besuchen wollen, auf folgende Gegenstände erstrecken. Die Elemente der Musik und Harmonielehre werden vorausgesetzt, und eine Prüfung darüber soll nur zu dem Zwecke stattfinden, um nicht bei zu ungleichen oder zu mangelhaften Vorkenntnissen im Unterricht aufgehalten zu sein. — Gregorianischer Choral, einfacher und doppelter Kontrapunkt, Theorie des polyphonen Satzes, Anleitung zum Partiturspiel, zu Transposition und Direktion der alten Meister (mit Übungen, ihre Kompositionen in Partitur zu bringen), Methode des Gesangunterrichtes, Gelegenheit, denselben an Anfänger zu erteilen, den Proben und Aufführungen beizuwohnen und sich im Dirigieren praktisch zu üben; Harmonielehre und die aus derselben abgeleiteten Formen der Imitation, des Kanons, der Fugette, Fuge und Kompositionslehre; Orgelspiel — Begleitung und freie Fantasie — Geschichte der Kirchenmusik mit Ausblicken auf die allgemeine Musikgeschichte und verbunden mit der Literatur der verschiedenen Epochen zum Zwecke der Herstellung eines Kirchenmusik-Repertoires für kleinere, mittlere und größere Chöre; Ästhetik der K.-M., und Vorträge über Liturgie, speziell das Verhältnis zwischen Chor und Altar. — Hilfsmittel zur Erledigung dieses umfangreichen Lehrstoffes bilden: Studium, Anhören und Aufzeichnen der Eindrücke von allen im Laufe des Jahres in den verschiedenen Kirchen Regensburgs zur Aufführung gelangenden Kirchenkompositionen. — Daß für die theoretischen und praktischen Studien der K.-M. die Archive der verschiedenen Musikkapellen, sowie die Dr. Proskesche Bibliothek dahier die reichsten Mittel bieten, wie sie sonst wohl an keinem Orte in solcher Fülle sich vereinigt finden, brauche ich hier nur zu erwähnen. —

Bei dieser Gelegenheit stelle ich die öffentliche Bitte an die Hrn. Referenten, Komponisten und Musikverleger: „Exemplare von neuern Kirchenmusikwerken schenkweise zu überlassen, um eine Bibliothek gründen zu können, welche die Eleven in den Stand setzt, auch die neuern Erscheinungen auf dem Gebiete der K.-M. kennen zu lernen." —

Einseitig soll der Unterricht nicht sein, sondern mit Rücksicht auf alles, was der K.-M. frommen kann. — „Prüfet alles, und das Beste behaltet" ist unsere Devise, solange es sich nicht um Wahrung einer ehrwürdigen Tra-

dition oder um Pietätsrücksichten handelt. — Hr. Generalpräses Witt hat sich mit Freude bereit erklärt, die Programme der Regensburger Kirchenmusikchöre, sowie Notizen, welche den Stand, die Thätigkeit und Erfolge dieser provisorischen Pflanzschule betreffen, unter eigener Rubrik im Vereinsorgan aufzunehmen, wofür ich ihm meinen öffentlichen Dank ausspreche. — Nähere Aufklärungen bin ich mündlich oder schriftlich zu geben bereit, und bemerke nur, daß unser Unterricht gratis erfolgt, dagegen 50 Thaler von jedem Eleven in einer Honorar- und Lehrmittelkasse samt den Zinsen admassiert werden sollen, bis wir in der Lage sind, vielleicht durch außerordentliche Schankungen und Beiträge von Freunden dieses Unternehmens frische Lehrkräfte herbeizuziehen, welche sich ganz der hohen Aufgabe hingeben können — und dann, m. Hrn., wäre der Augenblick gekommen, mit Genehmigung der zuständigen weltlichen Behörden die definitive Eröffnung der kirchlichen Musikschule ankündigen zu können. —

Das ist in kurzen Zügen die Idee, zu deren Ausführung weiter nichts gehört, als eine Anzahl strebsamer junger Kräfte, voll Eifer und Fleiß, welche sich dem achtmonatlichen Kurse mit aller Hingebung unterziehen. Wir treten nicht als öffentliche, approbierte Lehrer auf, wir errichten kein Privatinstitut, — wir geben nur Gelegenheit zur regelmäßigen Ausbildung in den oben erwähnten Fächern, bis zur Errichtung einer Musikschule geschritten werden kann; wir bieten nichts Neues, sondern verteilen nur das bisher Gelehrte auf verschiedene Persönlichkeiten, und glauben auf diese Weise dem Aufruf des Hrn. Generalpräses einen wichtigen dritten vorbereitenden Schritt beigefügt zu haben. —

Eine einzige Einwendung möchte ich hier noch beleuchten, welche mir in diesen Tagen von allen Seiten zu Ohren gekommen ist. — Man sagt uns Regensburgern: „Ihr habt es leicht, ihr habt Sänger, euere kirchenmusikalischen Verhältnisse sind geordnet; was nutzt es uns zu hören, zu lernen, zu studieren; wenn wir nach Hause kommen, haben wir keine Aussicht etwas Ähnliches ins Leben rufen zu können" u. s. w. Diese Ansicht, meine Hrn., ist ein schwerer Irrtum! Fragen Sie die Chordirektoren Regensburgs, und sie werden gleich mir mit einem schmerzlichen Lächeln antworten: „Ja, fallen denn uns die Sänger vom Himmel fix und fertig herab, so daß wir ihnen nur die Notenblätter einhändigen dürfen?!"

Der Knabe tritt ein mit mehr oder weniger Talent und Stimme begabt, ein Jahr verstreicht mit theoretischem Unterricht und Gesangsübungen, im 2. Jahre ist er regelmäßig brauchbar, im 3. ist er treffsicher, entschieden — und dann? — ja, dann mutiert er oder geht fort oder muß fort, und der Circulus, ich will nicht sagen vitiosus, aber gewiß laboriosus, muß von neuem geschlagen werden. Und die paar Tenore und Bässe, welche ohne definitive Stellung für ihre Mitwirkung honoriert werden? — haben zu wenig zu leben, und zu viel zu verhungern! — Das sind — offen gestanden — die glänzenden kirchenmusikalischen Verhältnisse Regensburgs, und wenn Sie, meine Herren Kollegen, an Ihrem Orte keine besseren haben, dann bitten wir unser Bedauern mit den Worten: Tout comme chez nous ausdrücken zu dürfen und trösten uns „Genossen der Leiden" zu haben. —

Und nun zum Schlusse, m. Hrn.! — Werden die proponierten Vorbereitungen zur Gründung einer Musikschule gelingen? — Der Versuch soll's zeigen! Man muß auch sonst im Leben vieles viele Jahre hindurch thun, um nur einigermaßen zu wissen, was und wie es zu thun sei, warum soll man nicht auch Versuche in einer Angelegenheit machen, die als neu und gewagt erscheinen möchte, und der man deshalb Mißtrauen und Zweifel entgegenzuhalten pflegt? Beraten wurde genug, jetzt wollen wir einmal „thaten"! Der Lehrer ist der beste, welcher beim Lehren sich nicht schämt selber zu lernen, gleichwie der Schüler vortrefflich ist, welcher das Gelernte auch zu lehren vermöchte; beide streben nach Fortentwicklung, wo aber diese ist, da braucht man nicht ans Aussterben zu denken, weil stets neue Kräfte thätig sein können; — und das ist der Zweck unseres Unternehmens, die wichtigen und heiligen Ziele des Cäcilienvereines fortzupflanzen, damit sie nicht mit Personen leben und vergehen. Eine Schande wäre es, nach Jahren sagen zu müssen: der Baum des deutschen Cäcilienvereines wurde durch Witt gepflanzt und verzweigte sich zu seinen Lebzeiten weithin; dann übernahm X seine Pflege, dieser trat sie dem Y ab, mit dem Z aber welkte er rettungslos dahin, und gehörte bereits nach 20 Jahren der Musikgeschichte an. Das, m. Hrn., „verhüte Gott" und das thatkräftige, umsichtige und opferwillige Auftreten und Wirken seiner Tausende von Anhängern und Freunden in und außerhalb Deutschland."

Ohne das Resultat von Sammlungen und Geldbeiträgen für die angekündigte Eröffnung einer Kirchen-Musik-Schule abzu-



warten,[1]) vereinigten sich der hochw. Herr geistl. Rat G. Jakob, damals Domvikar, nunmehr Domdekan in Regensburg, der H. H. M. Haller, seit 33 Jahren Stiftskapellmeister dahier und der Unterzeichnete zum Zwecke des unentgeltlichen Unterrichtes an diejenigen Herren, welche sich für den ersten Kurs vom 1. Novbr. 1874 bis zum 25. Juni 1875 angemeldet hatten und gewannen auch Herrn Domorganisten Joseph Hanisch unter Honorierung für den Unterricht im Orgelspiel. Ein Hauptgrund zu diesem raschen und nach dem damaligen Urteile Vieler unüberlegten und gewagten Unternehmen war der Umstand, daß seit vielen Jahren Geistliche und Laien zu längerem oder kürzerem Aufenthalte in Regensburg sich eingefunden hatten, welche den Aufführungen des Dom-Chores, der alten Kapelle, der Chöre von St. Emmeram und St. Paul, sowie den Proben und Gesangsstunden der Knaben beigewohnt hatten, um die gemachten Erfahrungen und Kenntnisse in ihren Heimatdiözesen praktisch zu verwerten. Schon in den sechziger Jahren, als Johann Georg Mettenleiter, Dr. Proske und Joseph Schrems[2]) noch lebten, hatten sich Bernhard Quante aus Münster i. W., G. Weber aus Mainz, Friedrich Könen aus Köln, Ad. Zeller aus Rottenburg u. a. zum Privatstudium dahier aufgehalten; wie gut und eingreifend diese Herren später in den betreffenden Diözesen gewirkt haben, wissen alle, welche die Geschichte der kirchenmusikalischen Reform in Deutschland bisher verfolgten. Ähnlich sind, von 1871 angefangen, in welchem Jahre der Unterzeichnete als Nachfolger von Jos. Schrems im August die Funktion eines Domkapellmeisters antrat, die H. H. Arnitz aus der Diöz. Basel, Dr. Fr. Fraidl aus Graz, B. Ruchniewicz aus Pelplin, Herr J. B. Singenberger und viele andere zu Privatinformationen nach Regensburg gekommen und wurden nach Möglichkeit belehrt. Die obengenannten vier Herren hatten jedoch von Jahr zu Jahr die Erfahrung gemacht, daß solche Informationen meistenteils viel mehr Zeit und Mühe in Anspruch nahmen, als ein methodisch geordneter Unterricht, und daß es notwendig sei, im Interesse der guten Sache sich zu einigen, und nach einem festen Unterrichtsplane vorzugehen.

Der Einladung, welche in der Rede vom 4. August 1874 öffentlich ausgesprochen war, folgten in kurzer Zeit sechs Anmeldungen, nur drei Herren jedoch konnten am festgesetzten Termin erscheinen, da den übrigen teils der nötige Urlaub verweigert, teils die gehoffte pekuniäre Hilfe nicht gewährt worden war.[1])

[1]) Die Einnahmen hatten sich laut Fl. Bl. 1874 S. 40 auf 1578 fl. 13 kr. und S. 80 auf 1799 fl. 31 kr. vermehrt.

[2]) Siehe die Biographieen der genannten Männer im Cäcilienkalender, 2. Jahrgang (1877) S. 31—41, 3. Jahrg. (1878) S. 1—7 und kirchenmus. Jahrbuch (1893) S. 97—108.

[1]) In Fl. Bl. 1874 S. 96 gab ich die Erklärung ab: „Aus vielen nachträglich eingelaufenen Briefen erhellt, daß die Nachricht der Eröffnung einer provisorischen Kirchenmusikschule zu spät an viele Orte gelangt ist, und sind die Meldungen für den nächsten Jahreskurs jetzt schon auf die Zahl 7 gestiegen. Diese Thatsache ist höchst erfreulich, und die Schwierigkeiten der Wohnung und Verköstigung (monatlich dürften für alle Bedürfnisse 25 Thlr. zu rechnen sein) dürften vielleicht durch die von Hrn. Könen bei der letzten Generalversammlung vorgeschlagene freiwillige Beisteuer der Cäcilienvereinsmitglieder noch im Laufe des Jahres 1875 beseitiget werden. Ich wiederhole zugleich die Bitte an Komponisten und Verleger, ihre Werke als Geschenk zur Bibliothek der K.-M.-Sch. gefälligst einsenden zu wollen. Dieselben werden in diesen Blättern eigens aufgeführt." — In der geschlossenen Versammlung vom 4. Aug. 1874 hatte Dr. Witt zwei Fragen gestellt: 1. Welche Mittel sind anzuwenden, um die projektierte Musikschule zu fördern? 2) Soll das Vereinsvermögen zu 1200 fl. an die Musikschule für Stipendien hinausgegeben werden, oder bloß die Zinsen dieser 1200 fl.?

Könen: Die Zinsen nicht; denn es soll jede Diözese für die Ihrigen sorgen.

Die Hinausgabe des ganzen Vereinsvermögens wird von der Versammlung mit Majorität abgelehnt.

Dr. Schwarz bedauert sehr, daß die Versammlung diesen Beschluß gefaßt habe; er sei darum auch gegen Hinausgabe der Zinsen.

Martin spricht gegen, Schenk für die Hinausgabe der Zinsen; der Verein solle auch sein Schärflein zur Musikschule beitragen.

Kaim: „Es ist schon wünschenswert, daß der Verein ein Vermögen besitzt; aber ebenso wünschenswert ist es, daß der Verein in bezug auf die Musikschule ein gutes Beispiel gebe. Ich stelle also den Antrag, daß das, was der Verein über 1000 fl. an Vermögen besitzt, an die Musikschule für Stipendien hinausgegeben werde."

Könen: Mit wenig ist nichts genützt und keinem geholfen. Will einer an der künftigen Musikschule seine Studien machen, so soll ihn seine Diözese unterhalten. Hier sei auch der Platz, über die Aufstellungen des Herrn Domkapellmeisters Haberl (siehe Haberls Rede in der I. öffentlichen Versammlung) zu reden. Was man anderswo ebenso gut lernen könne, das brauche man nicht

Unsere drei ersten Schüler waren also die Herren: **Ernst v. Werra**, z. Z. Chordirektor in Konstanz, **Jakob Quadflieg**, z. Z. Schulkantor in Elberfeld und Priester **J. Reichsthaler** aus der Diözese Graz. — Eine Notiz aus dem Regensburger Morgenblatt in Fl. Bl. 1874, S. 89 lautete: „Der Grund zu der von Herrn Domkapellmeister Haberl bei der letzten General-Versammlung des Cäcilienvereins dahier proponierten kirchlichen **Musik-Schule** ist am 1. November wirklich gelegt worden. Der Unterricht für die herzugekommenen Eleven wird erteilt durch Herrn geistlichen Rat **G. Jacob** (Ästhetik, Liturgie und Geschichte der Kirchenmusik), durch Herrn **Haberl** (gregorianischer Choral, Partiturunterricht, Transposition, Direktion, Bibliographie, Gesangsmethode und Geschichte der Musik in Form praktischer Beispiele zur Herstellung von Kirchenmusikrepertoiren), durch Herrn Stiftskapellmeister **Haller** (einfacher und doppelter Kontrapunkt, Lehre der Polyphonie) und durch Herrn Domorganisten **Jos. Hanisch** (angewandte Formen der Harmonielehre, Orgelspiel, freie Fantasie und Fuge). Wir wünschen sehnlichst, daß die großen Opfer, welche sich die genannten Herren freiwillig und aus Liebe zur guten Sache auferlegt haben, recht bald zu definitiver Konstituierung einer kirchlichen Musikschule in Regensburg führen mögen. Wenn durch die Diözesan-Cäcilien-Vereine einmal für den Unterhalt der Kandidaten gesorgt werden kann, wenn denselben **nach vollendetem Kurse praktische Verwendung in Aussicht steht**, wenn gemeinsame Wohnung und Verköstung erreicht werden kann, dann wird Regensburg in kurzer Zeit aus Süd und Nord (auch zwei Amerikaner sind angemeldet) junge Männer beherbergen, welche die Erfahrungen und Traditionen, die sie hier gesammelt, weiter verbreiten zur Verherrlichung des kathol. Gottesdienstes."

Die drei Herren hatten Wohnung und Verpflegung in Privatquartieren genommen und fanden sich zum Unterricht bei den genannten Herren ein.

Im Jahre **1875** ergab sich bereits die Notwendigkeit, wenigstens an ein Unterrichts- und Übungslokal zu denken und für die anwachsende Bibliothek geeigneten Raum zu schaffen. Neben den Anmeldungen für den achtmonatlichen Kurs von 1875/76 erfolgten auch viele Anfragen nach einem vorübergehenden Unterricht von mehreren Wochen oder einigen Monaten, sowie wegen Eintrittes erst um die Osterzeit; daher sah sich die Vorstandschaft der Schule genötigt, in Fl. Bl. 1875, S. 20 zu erklären, daß man einen ablehnenden Bescheid geben müsse, da die ohnedies sehr in Anspruch genommenen Lehrkräfte durch Wiederholungen u. s. w. übermüdet, und der **Gesamt-Unterricht** zersplittert würde.

Da sich für den zweiten Kurs vom November 1875 bis Juli 1876 bereits im Sommer 1875 zwölf Herren gemeldet hatten, so wagte der Unterzeichnete durch eine populäre Schrift, die jährlich eine bescheidene Summe einbringen konnte (Cäcilienkalender) der Musikschule materielle Mittel zuzuführen. Der erste Jahrgang des Cäcilienkalenders für 1876 erschien bereits im September 1875 und fand so außerordentlichen Beifall, daß bald eine zweite Auflage notwendig wurde. Der Preis für das 114 Seiten umfassende, auch viele Holzschnitte enthaltende Buch war auf eine Mark festgesetzt worden, daher konnte auch der Reingewinn nur auf ca. 700 Mark gebracht werden, obwohl die meisten litterarischen Beiträge, unter denen sich auch das von Jak. Quadflieg und E. von Werra ausgearbeitete Sachregister über die Musikbeilagen der Witt'schen Blätter befand, ohne Honorar überlassen worden waren. Man konnte jedoch daran denken, ein Lokal für den Unterricht zu mieten und die notwendigsten Lehrmittel anzuschaffen.

Die meisten der für den **zweiten** Kurs angemeldeten Herren hatten den Wunsch geäußert, in einer Art Gemeinsamkeit nicht nur dem Unterricht beiwohnen zu können, sondern auch Verpflegung und Wohnung zu finden. Nach vielen Beratungen mit Freunden und Gönnern unternahm der Unterzeichnete im Vertrauen auf Gott, die hl. Cäcilia und opferwillige Gesinnungsgenossen bereits im Juni 1875 auf sein

hier in Regensburg zu lernen, und dazu brauche man dann auch keine besondern Ausgaben.

Nachdem noch mehrere Herren für und gegen den Antrag gesprochen, wurde endlich nach lebhafter Debatte mit Majorität beschlossen, sowohl die Zinsen vom Kapital des Vereinsvermögens, als auch die Zinsen vom Kapital der Musikschule selbst als Stipendien für die Musikschule hinauszugeben."

eigenes persönliches Risiko den Ankauf des „Gasthauses zum weißen Rößl" um den Preis von 18,000 Gulden. Da nämlich neben diesem Gasthause sich ein Privatinstitut für Studierende befand, welches unter vielen Pension zahlenden Zöglingen auch die Singknaben des Domchores (die sogenannten Domprähendisten) beherbergte und vom Unterzeichneten geleitet und unterhalten wurde, so konnten die neu erworbenen Räumlichkeiten teils für Zwecke des Privatinstitutes, dessen Frequenz mit jedem Jahre stieg, verwendet werden, teils der Kirchenmusikschule die nötigen Unterrichtsräume und einige Einzelzimmer für die Herren Eleven bieten, teils durch Vermietung nutzbar gemacht werden. Bald zeigte sich jedoch, daß auch nach dem gänzlichen Umbau des ehemaligen Gasthauses, der 10,000 Gulden kostete und bis zur Eröffnung des Schuljahres 1875/76 fertig gestellt werden konnte, nur geliehene Kapitalien zur Verfügung standen, deren Verzinsung und allmähliche Rückzahlung auch dem optimistischen Unternehmer viele Gedanken und Sorgen bereiteten. Diesen Stimmungen wurde[1]) im Vorwort zum Cäcilienkalender 1876 noch mit Humor Ausdruck gegeben.

Von den zwölf angemeldeten Schülern erschienen bei der Eröffnung des 2. Kurses am 3. Novemb. 1875 nur sieben. (Siehe mus. s. 1876 S. 8.) Es waren die HH. Carl Cohen aus der Erzdiözese Köln, Haimasy und Weiß aus der Diözese Graz-Seckau und die Laien: Stan. Gorkiewicz (Diöz. Gnesen), H. Kraßuski (Diöz. Ermeland), Ösch (Diöz. St. Gallen) und Volkmer (Erzdiöz. Prag), sowie Aug. Moosmaier, der jedoch nur wenige Monate verblieb, da er eine Stellung im Auslande anzunehmen vorzog.

Die materiellen Sorgen wuchsen von Tag zu Tag und es entstand, besonders durch die Einführung der Markwährung, welche dem bayerischen Münzsystem großen Schaden brachte und die sozialen Verhältnisse in Süddeutschland umzugestalten begann, der Plan, durch Aufnahme eines größeren Kapitals in Form von Anlehensscheinen zu zehn Mark für die folgenden Jahre, eine Verteilung der Lasten auf mehrere Schultern vorzunehmen.[1]) Die

[1]) Franz Witt hatte in einem eingehenden Referat (Fl. Bl.) vom 15. Nov. 1875 S. 93 den Cäc.-Kal. auf das dringendste empfohlen, in der 12. Aphorisme von Dr. K. Proske S. 27 über das Selbstkomponieren jedoch einen Angriff auf seine kompositorische Thätigkeit fälschlich vermutet und durch Erzählung aus seinem Verkehr mit Proske entkräften zu müssen geglaubt.

[1]) Im Januar 1876 erschien in vielen katholischen Blättern Deutschlands, auch in „Fl. Bl." und Mus. s. von Witt, sowie im Cäc.-Kal. eine Einladung zur Abnahme von vierprozentigen Losen zum Besten der kirchlichen Musikschule in Regensburg, dem wir nachfolgende Sätze entnehmen:

„Der Unterzeichnete hat es bei der 5. Generalversammlung des deutschen Cäcilienvereins zu Regensburg am 4. Aug. 1874 gewagt, mit bestimmten Vorschlägen aufzutreten, und einen achtmonatlichen Kurs (vom 1. Nov. bis 1. Juli) anzukündigen, welcher im Jahre 1874/75 von drei Eleven frequentiert wurde, im Jahre 1875/76 von sieben Herren besucht ist.

Obwohl dieser Kurs durch die Opferwilligkeit der Lehrer gratis erteilt wird, da die 50 Thaler = 150 Mark Honorar, welche von jedem Eleven bezahlt werden, zu einem Lehrfond anwachsen sollen, so zeigte sich bald die Notwendigkeit, Geldmittel für außerordentliche Lehrstunden, für Bücher und Musikalien, für ein Unterrichtslokal, Licht und Beheizung zu erlangen.

Zu diesem Zwecke publizierte der Unterzeichnete den „Cäcilienkalender" für 1876, und die Erträgnisse desselben scheinen auch die bisher gehabten und im Laufe des Kurses sich ergebenden Barauslagen zu decken.

Um nicht durch Pläne und Vorschläge zu ermüden, und um die Zwecke der Musikschule so schnell als möglich zu fördern, hat der Unterzeichnete im Sommer des Jahres 1875 auf gut Glück ein Haus auf dem größten Platze der Stadt Regensburg angekauft, es zweckentsprechend umgebaut und eingerichtet. Dasselbe steht auf einem Flächenraum von 11 Dezimalen, bietet jetzt schon Wohnung für fünf Musikschüler, sowie zwei Musiksäle, und wird nach seiner Vollendung (im Sommer 1876) einundzwanzig Zimmer enthalten.

Der Nutzen dieser Einrichtung liegt auf der Hand, und hat sich die Wohlthat eines eigenen Hauses schon in diesen ersten Monaten glänzend bewährt. Das Gebäude samt Inventar repräsentiert einen Wert von 60,000 Mark, deren Verzinsung gegenwärtig ganz allein dem Unterzeichneten obliegt. —

Diese Last fühlt derselbe in ihrer vollen Größe, und ist deswegen im Einvernehmen mit dem Generalpräses Herrn Dr. Franz Witt auf die Idee gekommen, durch eine Anleihe von 60,000 Mark innerhalb des Cäcilienvereins für den Anfang ein Kapital zu schaffen, um seinen Obliegenheiten nachkommen, die oben angedeuteten Vorteile erringen, und der kirchlichen Musikschule in Regensburg eine dauernde Gestalt geben zu können.

Jedes Mitglied des allgemeinen deutschen Cäcilienvereines, jeder Freund einer kirchlichen Musikschule, jeder Verehrer der kirchlichen Tonkunst wird demnach eingeladen, vom 1. März bis 1. Septem-

Gelder, welche Witt für die Gründung einer K.-M.-Sch. gesammelt hatte, beliefen sich im April 1875 (s. Fl. Bl. S. 44) auf 1855 fl. 43 kr. und Witt erklärte mit Recht, daß über die Verwendung dieser Summe Beschluß durch eine Generalversammlung erholt werden müsse. Aus freiem Antrieb jedoch sendete er bereits am 20. November 1875 zweihundert Mark, mit denen er auf 20 Lose subskribierte unter Verzicht auf die Zinsen für drei Jahre. Dieses Geschenk war aber mit einem Protest versehen „gegen irreführende und unkirchliche Doktrinen mehrerer Lehrer der Musikschule", so daß der Unterzeichnete im Einvernehmen mit dem Lehrerkollegium sich genötigt sah, die Geldsumme an den Einsender zurückzuschicken, bis derselbe Beweise für die überraschende Behauptung gebracht haben werde. Heute, nach 23 Jahren, ergeben sich aus der Correspondenz, welche Witt damals erhalten hat, und welche nach seinem Tode mit seiner Bibliothek der Proske'schen Sammlung einverleibt ist, die Gründe für jene verletzende Anklage. Die unparteiische Chronik der K.-M.-Sch. mußte diesen Zwischenfall, dem sich in späteren Jahren noch einige ähnliche anreihten, erwähnen, um öffentlich zu erklären, daß briefliche und mündliche, wahrscheinlich nicht aus böser Absicht, sondern mehr aus Mißverständnis, falscher Auffassung vorgetragener Sätze und Urteile, vielleicht auch aus Wohldienerei hinterbrachte Notizen den † Generalpräses zu diesem Schritte gedrängt haben, die seinem offenen Charakter und glühenden Eifer für die Sache der K.-M. an sich ferne lagen. — Bereits am 26. Nov. 1875 schickte Dr. von Liszt, welcher sich in Budapest aufhielt, 100 fl. ö. W. = 160 Mk., die als erstes unbelastetes Geschenk im Kassabuch der K.-M.-Sch. eingetragen sind. Was in den Monaten des Jahres 1876 und den folgenden an geschenkten oder geliehenen Geldern einlief, betrug die Summe von rund 28,000 Mk. Wie viel davon für den Zweck abfiel, ist im Rechenschaftsbericht, der im Cäc.-Kal. 1884 S. 67—76 abgedruckt ist, ausgewiesen, nämlich die Summe von 8780 Mk. 22 Pf.; dieselbe hat sich aber nach Cäc.-Kal. (kirchenm. Jahrb.) 1887 S. IV auf **7317 Mk. 22 Pf.** reduziert.

Ohne weiter vorzugreifen kehren wir wieder zum Jahre 1876 zurück, in welchem vom 29.—31. Aug. die 6. Gen.-Vers. des Cäc.-Ver. zu Graz stattfand. Zu derselben war der Unterzeichnete mit einem Teil des Regensburger Domchores eingeladen worden und erschienen; Witt hatte am 15. Aug. seine Stelle als Generalpräses niedergelegt. Über den äußeren Verlauf dieser Versammlung ist im Cäc.-Kal. 1878, der im Okt. 1877 erschien, und besonders in den Witt'schen Blättern des Jahres 1876 berichtet. Dortselbst kam auch die Frage der K.-M.-Sch.

der lfd. Jahres sich bei der Zeichnung von Originallosen à zehn Mark zu beteiligen. Das gewonnene Kapital wird in sechzig Serien geteilt, zu 4% verzinst, und im Laufe von zwölf Jahren verlost und zurückbezahlt.

Die jährliche Ziehung soll unter Aufsicht des jeweiligen Domkapellmeisters und zweier Domvikare durch einen Singknaben der Dompräbende dadurch geschehen, daß aus den vom 1. Sept. d. J. versiegelten Seriennummern jährlich fünf gezogen werden. Diese fünf Serien werden sogleich im Vereinsorgan des allgemeinen deutschen Cäcilienvereins in den „Fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik", sowie in der Musica sacra von Dr. Fr. Witt publiziert; eine andere Angabe ist überflüssig, da jede Serie hundert Nummern mit gleichen Rechten enthält.

Die Auszahlung mit den betreffenden Zinsen erfolgt nach frankierter Einsendung des Originalloses franco. Diese müssen innerhalb 12 Monaten von dem jeweiligen Besitzer präsentiert werden, nach dieser Zeit sollen sie dem Fonde der Musikschule zu Gute kommen.

Es kann nur mit Freude und bestem Danke angenommen werden, wenn der eine oder andere Losinhaber, sei es bei der Einzahlung oder bei der Verlosung, auf die ihn treffenden Zinsen zu Gunsten der Musikschule verzichtet; der Großmut wollen wir überhaupt keine Schranken setzen.

Der Unterzeichnete glaubt hoffen zu dürfen, daß sein Vorschlag bei allen Vereinsmitgliedern deutscher Zunge lebhafte Zustimmung findet, da er auf reellster Grundlage aufgebaut ist. Die Beteiligten scheinen ein Opfer zu bringen, das aber in vielfacher Beziehung Früchte trägt, und besonders der Musikschule und den Interessen des Cäcilienvereins bedeutenden Vorschub leistet.

Bis dat qui cito dat; zweimal gibt, wer rasch gibt; es wäre für die Generalversammlung, die in diesem Jahre abgehalten werden soll, gewiß eine zündende Nachricht:

„Durch den Eifer und die Thätigkeit der Vereinsmitglieder sind die sechstausend Lose untergebracht."

Regensburg, im Januar 1876.

Fr. Xav. Haberl,
Domkapellmeister.

Der Unterzeichnete kann nur wünschen, daß der vorstehende Plan gelinge, und zeichnet seinerseits zweihundert Mark mit Verzicht auf Verzinsung, vor der Hand auf drei Jahre.

Landshut, am 19. Jan. 1876.

Dr. Fr. Witt,
Generalpräses des deutschen Cäcilienvereins.

und der Stellung, welche der Verein zu derselben einnehmen wolle, zur Verhandlung. Die Fl. Bl. berichteten in der November-Nummer S. 110 wörtlich aus der Mitgliederversammlung vom 30. Aug., welcher der hochw. Herr Fr. Könen als Vicepräses des Vereins präsidierte. „Der Vicepräses (Könen) stellt an die Versammlung den Antrag: Die Versammlung wolle beschließen, daß das Kapital des Vereines der Musikschule auf 12 Jahre zum Anleihen ohne Zinsen überlassen werde, um damit der Musikschule einen sicheren Bestand zu geben, und die schwierige Aufgabe lösen zu helfen, welche Herr Domkapellmeister Haberl sich gestellt. Er bittet Hrn. Pustet um nähere Erläuterungen zu diesem Antrage.

Karl Pustet (als Vereinskassier) erklärt, daß ein dringendes Bedürfnis für die Unterstützung der Musikschule vorliege. Herr Haberl habe das Unternehmen gewagt, in der festen Überzeugung, daß der Cäcilien-Verein ihn unterstützen werde. Vor zwei Jahren, als Herr H. über das Unternehmen ausführlich referiert habe, sei bereits derselbe Antrag gestellt worden, derselbe sei aber bei den dagegen geltend gemachten Schwierigkeiten wieder fallen gelassen worden. Außerdem, daß ein dringendes Bedürfnis zur Unterstützung vorliege, erfordere es, nach seinem unmaßgeblichen Dafürhalten, geradezu der Anstand, Herrn Haberl, nachdem er so vieles gewagt und aufs Spiel gesetzt, nicht ohne Hilfe zu lassen. Es sei aber das Bedenken oder die Frage: welches Vermögen der Musikschule zugewandt werde. Das Vermögen, welches die Kasse der Musikschule besitze, möchte man glauben, sei eo ipso dafür bestimmt. Dieselbe ist, wie schon erwähnt, teilweise durch die Schankung des Hrn. Dr. Witt von 1000 fl. entstanden. Bezüglich dieser Summe habe sich aber der hochw. Herr Stifter die Verwendung vorbehalten. Also könne die General-Versammlung darüber nicht verfügen. Was in dieser Kasse aber weiterhin sich befinde, ungefähr noch ein zweites 1000 fl., das stehe der Versammlung zur Verfügung zu. Er empfehle nun der Versammlung zu beschließen, daß die Kasse mit den 1000 fl. oder 1700 ℳ. sich an der Verlosung der Anteilscheine nach dem von Hrn. Haberl ausgearbeiteten Plane beteilige; damit habe die Sache einen soliden Hintergrund und der Herr Domkapellmeister sei in der Lage, sich freier bewegen zu können.

Zur weiteren Klarlegung des Sachverhaltes und Empfehlung des Pustet'schen Antrages ergreifen das Wort die Herren Streinz, Pustet und Kannreuther, und noch ein anderes Vereinsmitglied (Namen nicht bekannt); und nachdem P. dargelegt, daß man das Vermögen beider Kassen, der Kasse des Cäcilien-Vereines und der Kasse für die Musikschule mit Ausschluß von 1000 ℳ., die zur Bestreitung der laufenden Bedürfnisse verfügbar bleiben müßten, zu dem besagten Zwecke verwendet werden könnte, wird der Antrag durch Herrn Kannreuther also formuliert: Die Generalversammlung beschließt, daß das derzeitige Vermögen des Vereines in der „Kasse des Cäcilien-Vereines" und in der „Kasse der Musikschule" unter Ausschluß von 1000 ℳ. beweglichen Kapitals und der Witt'schen Schankungen zum Ankaufe von Losen der Haberl'schen Musikschule in Regensburg verwendet werden. Dieser Antrag wird mit großer Majorität angenommen."

Obwohl durch diesen Beschluß die K.-M.-Sch. als reines Privatunternehmen hingestellt war, für welches der Verein die Summe von 5410 ℳ. geliehen hatte und eine 4% Verzinsung bis zur Zurückzahlung des Kapitals, die in den Jahren 1879 und 1880 erfolgte, einnahm, die Schule keinen Vorteil genoß, so war doch Klarheit geschaffen und einheitliches Zusammenwirken der Lehrkräfte ohne störende Beeinflußungen gesichert.

Die Inserate für Anmeldung zum **3.** Jahreskurs 1876/77 erschienen in den Beilagen zu den „Flieg. Bl."; am 1. Nov. wurden die Priester Pet. Barthel (Luxemburg), P. Karl Gritz O. S. B. aus St. Lambrecht, Ign. Mitterer (Brixen) und Sohn (Graz), sowie die Herren Buhl, Geist, Seebacher, Thinnes und Zöggeler als Schüler inskribiert.

Im Dez. 1876 wurde zur neuen Musikschule im ehemaligen „weißen Rößel" noch ein anstoßendes Haus um den Preis von 15000 ℳ. erworben und im Frühjahr 1877 mit Auslagen von 6000 ℳ. zweckentsprechend umgebaut, so daß für den **4.** Kurs neun eigene Zimmer für „Musikschüler" bereit gestellt, die übrigen Räumlichkeiten aber für Institutszwecke und Privatparteien verwendet werden konnten. Der Grundriß der beiden Häuser und die materiellen Hilfs-

mittel der K.-M.-Sch. sind im Cäc.-Kal. für 1878 in Bild und Wort dargestellt, auch das Resultat der 1. Ziehung der Anlehenslose ist dort mitgeteilt.

Den achtmonatlichen **4. Kurs** (1877/78) besuchten die Priester Karl le Blanc (Erzd. Utrecht), Emil Nikel (Breslau), und (bis Weihnachten) Wenzel (Bamberg), sowie die Herren Max Schmied, M. Filke und Simon, und als Hospitanten vom März bis Juli 1878 der H. H. Glav und H. Gansloser.

Im Jahre 1877 hatte die 7. General-Vers. des Cäc.-Ver. vom 11.—13. Sept. in Biberach stattgefunden. Sie war vom stellvertretenden Generalpräses Friedr. Könen, Domkapellmeister in Köln, einberufen worden, da Dr. Witt das in Graz erhaltene Vertrauensvotum nicht als statutengemäße Wiederwahl ansah; s. über jene Zeit Fl. Bl. 1877, S. 81, 91 und 104. Auch Könen war „durch Krankheit" verhindert gewesen zu erscheinen; die Leitung der Versammlung mußte deshalb der 2. Vicepräses, H. Bernh. Mettenleiter übernehmen. Laut Beschluß der Versammlung wurde ich beauftragt, den Bericht über die Gen.-Vers. in Form einer Broschüre zu redigieren, da viele Mitglieder des Cäc.-Ver. durch die Monate lang sich hinziehenden Berichte im Vereinsorgan wenig befriedigt waren. In diesem, nach den stenographischen Aufzeichnungen hergestellten Berichte wurde auch die Rede abgedruckt, welche ich in Biberach über die K.-M.-Sch. in Regensburg gehalten hatte.[1]) Diese Erklärungen führten zu einem Akte von Seite des Generalpräses Dr. Witt, der in „Flieg.

[1]) Dieselbe lautete wörtlich: „Hochansehnliche Versammlung! Hochgeehrte Vereinsgenossen! Vor drei Jahren, bei Gelegenheit der in Regensburg abgehaltenen 5. Generalversammlung des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins, war es mir vergönnt, Vorschläge für Errichtung einer kirchlichen Musikschule zu machen, und die kurz vorher von Herrn Dr. Witt in einem Aufruf vom 1. Februar 1874 angeführten vorbereitenden Schritte durch einen dritten zu vermehren, nämlich einen achtmonatlichen Kurs vom 1. Nov. 1874 bis 1. Juli 1875 anzukündigen, und aus dem Vorschlag einen Versuch zu machen.

Die Wichtigkeit und Notwendigkeit einer kirchlichen Musik-Schule wurde damals schon von allen gegenwärtigen Mitgliedern des Cäcilien-Vereins anerkannt und ist bis zum heutigen Tage von denselben nicht angefochten worden, und daher wurde unser Anerbieten (denn ich hatte drei Lehrkräfte für den Unterricht ohne Anspruch auf Honorar gewonnen) von der zahlreichen Versammlung mit Beifall aufgenommen. Am 1. November erschienen trotz der kurzen, zwischen Ankündigung und Eröffnung liegenden Zeit von zwei Monaten drei, im Jahre 1875/76 sieben, im Jahre 1876/77 acht Herren, Geistliche und Laien, welche unseren Unterricht empfingen.

Die ersten Besucher der Musik-Schule fanden in Privatquartieren Unterkunft, und erhielten auf den Zimmern der vier Lehrer, welche sich in die Lösung der vorgesetzten Aufgabe geteilt hatten, ihren Unterricht.

Bereits im Sommer 1875 waren die Anmeldungen für den nächsten Kurs so zahlreich, daß wir ernstlich beraten mußten, ob der Zweck einer kirchlichen Musik-Schule ohne ein bestimmtes Lokal und ohne engeres Zusammensein in acht Monaten erreicht werden könne, ob es nicht vom größten Vorteil für die Sache und ihre Anhänger sei, wenn die Herren in stetem geistigen Verkehr untereinander, in freundschaftlichem, ungezwungenen Zusammenwohnen ihre Bedenken, Ideen und Zweifel austauschen und lösen könnten! Ich ergriff nach einstimmiger Bejahung dieser Frage ohne Zaudern eine sich eben darbietende Gelegenheit zur Erwerbung eines Hauses, das in Mitte der Stadt und nahe dem Dome gelegen, ohne störende Nachbarschaft und für die Lehrer nicht weit entfernt, eventuell für zehn und mehr Herren möblierte Zimmer, ein Unterrichts- und Bibliotheklokal und andere wünschenwerte Räume bieten konnte. Die Ankaufssumme dieses Hauses betrug in runder Zahl 31,000 Mk., der vollständige Umbau desselben, die Einrichtung mit Möbeln, Instrumenten u. s. w. 21,000 Mk.! — Aber, meine Herren, ich will eine Rede halten und mache einen Bericht! Ich will Sie für die Sache der kirchlichen Musik-Schule gewinnen und bediene Sie mit Ziffern, die schwindelig machen können! (Heiterkeit.) Man sagt gewöhnlich, Zahlen seien beredter als Worte, und daher glaubte ich den ersten Teil meines Vortrages, der über die Frage: „Was ist bisher geschehen," Aufschluß geben soll, in dieser Weise einleiten zu dürfen, um desto wirksamer den zweiten Teil: „Was hat noch zu geschehen" fortsetzen und abschließen zu können. (Bravo.)

Also folgen Sie mir gütigst nochmal zu dem für eine kirchliche Musik-Schule erworbenen Gebäude! Die Erwerbung desselben bot außer den erwähnten Vorteilen besonders noch Gelegenheit, mit dem anstoßenden Studien- und Musik-Institute der Dompräbende, in welchem sich die für den Domchor auszubildenden Knaben sowie das reiche Musik-Archiv der Kathedrale befinden, stets im Verkehr zu sein, den Proben und Singstunden beizuwohnen, zu hören, zu beobachten und angeregt zu werden, — aber sie hat Geld, sehr viel Geld, 52,000 Mk. gekostet, ungerechnet die Steuern und Baulast, und Gerichts- und Feuerversicherungs-, Wasser- und Gas-Einrichtungskosten u. s. w. (Sensation.)

Ich hatte nicht viel Geld, die wenigen Freunde der Sache in meiner Umgebung konnten auch nicht helfen, aber arbeiten konnte ich, und zu betteln schämte ich mich nicht! (Stürmisches Bravo und Heiterkeit.) Im Oktober 1875 erschien der erste Jahrgang des Cäcilien-Kalenders für das Schaltjahr 1876 und war nach aller Berechnung

Bl." 1878 Seite 73 und 89 dahin formuliert wurde, daß „er die Masse der Vereinsmitglieder vor der Selbsttäuschung bewahren wolle, die Kirchenmusikschule in Regensburg könne Eigentum des Cäc.-Ver. werden."

im stande, einen großen Teil der Zinsenlast zu tragen. Er brachte 713 Mk. 92 Pf., ich aber brauchte 2600 Mk. allein für die Zinsen, der schrecklichen Schuldenlast nicht zu gedenken. Die Flut mußte gedämmt werden durch einen neuen Plan, durch ein Anlehen innerhalb des Vereins. Ich wendete mich im Einvernehmen mit Herrn Dr. Fr. Witt an die Mitglieder des deutschen Cäcilien-Vereins mit der Bitte, durch eine Anleihe von 60,000 Mk. für den Anfang ein Kapital schaffen zu helfen, um die laufenden Schulden bezahlen und den Zweck des Unternehmens auf die Dauer erreichen zu können. Jedes Mitglied des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins wurde gebeten, sich bei der Zeichnung von Losen à 10 Mk. zu beteiligen, und auch andere Freunde einer kirchlichen Musik-Schule, sowie Verehrer der kirchlichen Tonkunst für das Anlehen zu gewinnen. Das Kapital sollte in 60 Serien, à 100 Nummern geteilt, zu 4 Prozent verzinst, und im Laufe von 12 Jahren durch Rückzahlung von je 5000 Mk. getilgt werden. Wenn auch nicht die gehoffte Summe erreicht wurde, so haben die wiederholten Bemühungen unschätzbarer Freunde, wie z. B. der Vortrag des H. H. Ahle in Dillingen bei der vorigjährigen Generalversammlung in Graz, Anregungen bei Diözesan- und Bezirks-Versammlungen, besonders in Freising, am Rhein und in Schlesien, bei der Katholiken-Versammlung in München (man verzeihe, wenn ich der Bescheidenheit einzelner Persönlichkeiten durch diese Erwähnungen zu nahe trete) bis zum heutigen Tage eine Summe von 28,000 Mk. ergeben. Mindestens ein Drittel davon ist jetzt schon an Kapital und Zinsen geschenkt, weitere Summen stehen für das Anlehen in Aussicht, und die erste Ziehung, welche am 1. Sept. d. J. statutengemäß vorgenommen wurde, und bei der ich eventuell 5000 Mk. nebst 200 Mk. Zinsen zu bezahlen hatte, ist so glücklich ausgefallen, daß ich nur ca. 1000 Mk. zurückgeben muß. (Freudige Teilnahme.)

Ueber nähere Details verweise ich der Kürze halber auf das Vorwort des Cäcilien-Kalenders für 1878, der heuer zum erstenmal bei einer Generalversammlung fertig vorliegt, und schließe diesen Geld- und Schuldendiskurs (Heiterkeit) fröhlichen Mutes und heiteren Sinnes mit einem Satze aus dem Cäcilienkalender fürs nächste Jahr: „Die Begeisterung, der heil. Eifer, die in manchen Fällen wirklich rührende Opferwilligkeit, die Glut des Enthusiasmus, der wie die flammende Lohe nicht den lockeren Kalkstein schmelzen, sondern das edle Metall einer schönen Idee, eines fruchtbaren Gedankens zu Tage fördern wollte, das Bewußtsein, der Kirche und der Verherrlichung ihres Gottesdienstes nicht allein durch Worte, sondern mehr durch Thaten dienen zu müssen, diese edlen Motive waren es, welche die große Zahl der Mitglieder des Cäcilien-Vereins für alle Länder deutscher Zunge zum Handeln mit vereinten Kräften veranlaßten, und das Werk der Begründung einer kirchlichen Musik-Schule in so erfreulicher Weise förderten!" (Bravo!) Und das, meine Herren, ist zu stande gekommen ohne einen Mäcenas, mit den vertrauensvoll einstweilen zur Verfügung gestellten, meist sauer erwobenen Sparpfennigen von Laien und Geistlichen, — ein einfacher Landkaplan schenkte 1000 Mk.! — (Sensation) von Personen, die wirklich ein Opfer brachten, und auf diesem Gelde, meine Herren, ist bisher Gottes reichster Segen gewesen, (Bravo!) und ich bete täglich beim heiligen Opfer, daß er ferner darauf ruhen wolle, auch dann, wenn, durch die Erfolge bewogen und veranlaßt, Reiche und Große dieser Erde ihre stets willkommenen Gaben für ein schlichtes „Vergelt's Gott" spenden werden! (Ernste Zustimmung und Bravo!)

Diese mehr geschäftlichen Auseinandersetzungen sollen mir aber nicht genügen; ich fühle mich verpflichtet, auf die innere Einrichtung, auf das geistige Leben, das seit drei Jahren in der kirchlichen Musik-Schule geherrscht hat, aufmerksam zu machen, und Ihnen mitzuteilen, was nach dieser Seite hin geschehen ist.

Unsere Aufgabe war es nicht, Virtuosen heranzubilden, glänzenden Talenten eine brillante Laufbahn zu eröffnen oder zu verschaffen, alle zu Komponisten für die Kirche zu machen, irgendeinem den Gedanken nahe zu legen, daß er nach vollendetem achtmonatlichen Kurs nichts mehr zu lernen brauche, den Geist der Kritik in ihm so zu schärfen, daß er auf Bestrebungen, Versuche und Ansichten anderer Persönlichkeiten mit Mißtrauen, Voreingenommenheit oder Verachtung herabblicke, ihn mit eitlem Selbstgefühl zu sättigen, als ob nicht anderswo oder irgendwann vielleicht Besseres und Vorzüglicheres als das Gehörte oder Studierte zu hören oder zu studieren sei — wir dünkten uns keine Künstler und wollten auch keine Künstler bilden, wir glaubten mehr das Kunstwerk pflegen zu müssen, und legten stets großen Wert auf die Erkenntnis, daß man zu lernen nie aufhören dürfe, wenn man nicht zu versauern anfangen wolle. (Stürmisches Bravo.) Wir legten den Laien und den Geistlichen nahe, daß man für das Schaffen und Wirken im Dienste der Kirche, beim heiligen Opfer, beim Gottesdienste einen Beruf haben müsse, daß man musikalisch tüchtig sein könne, und dennoch ohne Leben mit der Kirche, ohne Glaubenswärme, Überzeugungstreue, stete Gewissenhaftigkeit und Gehorsam gegenüber den Vorschriften der Kirche nichts Ersprießliches und Dauerhaftes für die kirchliche Musik leisten und erringen werde. (Bravo.) Wir ermahnten sie, immer und unter allen Umständen, nicht etwa bloß Fremden zu Liebe, oder bei größeren Versammlungen und außerordentlichen Gelegenheiten zu zeigen, was sie mit ihrem Chore leisten, sondern auch die kleinste Verrichtung in der Kirche würdevoll, andächtig, mit Hingabe an die heil. Sache auszuüben (Bravo); nicht denen zu gleichen, die jährlich ein- oder dreimal die hl. Sakramente empfangen, und nachher das gleiche Leben führen wie vorher, sondern sich durch tägliche Übungen zu vervollkommnen, um am Schluß eines Jahres von ihrem Gewissen, wenn auch nicht vor den Menschen, das Zeugnis erhalten zu können: „Du hast einen guten Kampf gekämpft, den Glauben bewahrt!" (Bravo.) Wir

Diesen harten Worten gegenüber folgte meinerseits im Cäc.-Kal. 1879, Vorwort Seite VII die Erklärung: „Derjenige wird also der zeitliche Erbe sein (beileibe nicht

machten sie aufmerksam, daß ein Porträt-, ein Landschafts-, Genre- oder Schlachtenbildmaler es in den seltensten Fällen wagen dürfe, Scenen aus der heiligen Geschichte, dem Leben Jesu u. s. w. wahr und ergreifend darzustellen, wenn er nicht im Detail unterrichtet, im Herzen erwärmt, im Geiste gehoben sich fühlt; ja daß sogar die kirchliche Ornamentik sich wesentlich von der eines Konzertsaales, Salons oder Theaters unterscheiden müsse. (Lebhafter Beifall.)

Demgemäß wurden die Herren gelehrt, daß der gregorianische Choral der einzig berechtigte und eigentliche Kirchen-Gesang sei, daß alle übrigen Gattungen der Kirchen-Musik mehr oder weniger nur geduldet seien, und daß sie auf den Charakter der Kirchlichkeit nur in dem Grade Anspruch machen können, als sie im Wesen mit dem liturgischen Gesange zusammenstimmen, und daß eben darum der sogenannte Palestrinastil besonders gepflegt werden solle. Man machte Übungen in allen Gattungen des Kontrapunkts, und schämte sich nicht, ganz von vorne anzufangen, und einen großen Teil der Zeit auf Schularbeiten zu verwenden, zumal sogar ein Beethoven, laut Nottebohms interessanten Publikationen seiner Skizzenbücher, es der Mühe wert hielt, die kontrapunktischen Grundformen, gleich einem Gymnasiasten, der die syntaktischen Übungen der griechischen und lateinischen Sprache durchmacht, in den zahlreichsten, und wie man heutzutage hört, „geisttötenden“ Kombinationen schriftlich zu üben.

Die Herren wurden in die Philosophie der kirchlichen Kunst, in die Ästhetik der Kirchen-Musik, in die liturgischen Vorschriften, in die Geschichte der Kirchen-Musik eingeführt, sie übten das Lesen und Spielen zwei- bis achtstimmiger Partituren, sie transponierten, sie hatten Gelegenheit zu dirigieren, sie stellten Partituren aus den verschiedenen Epochen musikalischen Schaffens zusammen, sie wohnten den Proben bei, sie hörten beiläufig 24 Messen von Palestrina von 4—6 Stimmen, 18 von Orlando di Lasso, 6 von Vittoria, einige andere von Anerio, Viadana u. s. w., über 200 Motetten von 4—8 Stimmen älterer und neuerer Komponisten, — sie lernten sämtliche im Cäcilien-Vereins-Katalog aufgenommenen Musikalien teils aus Aufführungen, teils aus persönlicher Einsichtnahme oder Vorspielen auf dem Klaviere kennen, sie übten sich in der Textunterlage und im Vortrag der Falsibordoni für Vesperpsalmen, sie wirkten als Sänger mit und lernten eine erprobte Gesangsmethode vom Anfang bis zur nötigen Vollendung kennen, sie spielten Orgel und bearbeiteten Modulationen und Kompositionen für dieselbe — mit einem Worte, sie waren thätig und bestrebt, die Kunst im Dienste der Kirche, welcher Sie, meine Herren, auch in diesen herrlichen Tagen der Generalversammlung durch Ihr zahlreiches Erscheinen Bewunderung entgegenbrachten, und die Sie in Ihren Kreisen zu heben, zu pflanzen, und zu veredeln suchen, durch Worte und durch Thaten, kennen, üben und darum lieben zu lernen. (Lebhafter Beifall.)

Die Alten fleißig studieren,
Die Neuen nicht ignorieren.
Nicht buhlen um eitle Verehrung,
Empfänglich für jede Belehrung;
Erst auf zu Cäcilia flehen,
Dann rührig zur Arbeit gehen,
Und Unschuld und Glauben bewahren:
Das ziemet Cäcilias Scharen!
(Langandauernder Applaus.)

Wollen Sie in diesen Versen die Devise der kirchlichen Musikschule in Regensburg erkennen! (Wiederholter Applaus.)

Nach diesen Auseinandersetzungen kann ich den 2. Teil meines Vortrages: „Was hat für die kirchliche Musikschule zu geschehen“ ziemlich kurz fassen, denn der Mensch schreitet an der Hand der Zeit in die Zukunft, obwohl andererseits derjenige sicher ein Thor ist, welcher vor seiner Zukunft steht wie vor einem Spieltisch und auf blinden Zufall harrt.

Die Rechnungsexempel, welche Sie, meine Herren, mit so viel Geduld und Aufmerksamkeit bereits angehört haben, möchte ich, um den „geschäftlichen Teil“ zuerst abzumachen, in folgenden Sätzen aufstellen. Um den äußeren Bestand der Musikschule, soweit er am Gebäude u. s. w. hängt, zu sichern, habe ich von der Süddeutschen Bodenkreditbank auf Grund einer Hypothekschätzung in der Höhe von 60,000 Mk., ein Annuitätenkapital von 30,000 Mk. genommen, das nach 51 Jahren erlischt und bezahlt ist, wenn jährlich 1800 Mk. aufgebracht werden können. Zu dieser Möglichkeit, meine Herren, können Sie ohne große Opfer beitragen, wenn Sie die Verbreitung des Cäcilien-Kalenders, sowohl der noch vorhandenen Exemplare der ersten zwei Jahrgänge als des 3. Jahrgangs von 1878, in die weitesten Kreise zu Ihrer eifrigsten Sorge, zu einem Teil der Vereinsangelegenheit machen. „Wenn sich,“ so steht im Vorwort des Cäcilien-Kalenders für 1878, „in allen Ländern deutscher Zunge nur 600 Männer finden lassen, welche je 10 Exemplare des Cäcilien-Kalenders, der so prächtig ausgestattet, nach Inhalt und Preis mit jedem andern Kalender in die Schranken treten kann, in allen, nicht bloß in musikalischen Kreisen an den Mann bringen, dann ist die ganze Auflage von 6000 Exemplaren vergriffen,“ und ich werde mich beeilen, da der ganze Kalendersatz bis 1. Januar 1878 stehen bleibt, die etwa noch benötigten, hoffentlich Tausende von Exemplaren nachdrucken zu lassen. (Lebhafte Heiterkeit.) Das Kapital von 28,000 Mk., welches in Anlehenslosen besteht, ist in der Weise rentierlich gemacht worden, daß ich ein Nachbarhaus, welches um den Preis von 16,000 Mk. feilgeboten wurde, und sich vortrefflich mit dem früher erworbenen Besitz verbinden ließ, nach Umbaukosten von 6000 Mk. mit dem verfügbaren Gelde ankaufte, mit Ausnahme von einem Hypothekkapital zu 8000 Mk. bar bezahlte, und sogleich an passende Zinsparteien vermietete. Durch den Umbau ist dies letztere auf 27,000 Mk. eingeschätzt, und auch das erstere hat in seinem Werte bedeutend gewonnen, und nun stehen die für die kirchliche Musikschule



meine Verwandten!), welcher die dargelegten Prinzipien gewissenhaft zu halten verspricht und alle Lasten, die sich übrigens jährlich vermindern können, auf sich nimmt, wie sie der Unterzeichnete seit drei Jahren getragen hat — derselbe mag nun eine einzelne Person sein, oder eine Korporation. Der Cäcilienverein aber hat bisher noch keine Korporationsrechte, also auch keine Erwerbsfähigkeit.

Sollten unter denjenigen Herren, welche bisher durch Schenkungen in irgend einer Weise dem Unterzeichneten für die Gründung einer kirchlichen Musikschule in Regensburg beigestanden sind, noch falsche Ansichten Platz finden, sollte durch gegenwärtige Erklärung die schwerwiegende Warnung und Anschauung des Herrn General-

---

bestimmten Gebäude im bestbaulichen Zustande auf einem Flächenraum von 18 Dezimalen, mit einem Werte von 87,000 Mk., und sind wie bemerkt nur mit einem Annuitätenkapital von 38,000 Mark belastet.

Was in Zukunft an Losen noch eingeht, wird in festen, soliden Papieren angelegt, um seinerzeit sicher und anstandslos saldiert werden zu können. Die etwaigen Almosen und Schenkungen an kleineren Kapitalien von 10 Mk. nebst Zinsen, sowie die Gewinne aus dem Kurs und den höheren Zinsen der Papiere, sollen einem höchst wichtigen Zwecke, ich möchte sagen, einer **zweiten Lebensfrage** der kirchlichen Musikschule dienen. Sie sollen mit den jährlichen Beiträgen von 150 Mk., welche die Musikschüler in eine zu gründende Honorarkasse bezahlen, zu einem Fond anwachsen, aus dessen Zinsen ständige, tüchtige, geprüfte Lehrkräfte für die kirchliche Musik-Schule honoriert werden können. Sollten sich einzelne hochherzige Freunde der beregten Sache finden, so könnten sie durch eine Mehrzahlung von 20 Pf. pro Exemplar des Cäcilien-Kalenders gleichsam eine freiwillige Steuer organisieren, die jährlich bei 5000 Exemplaren bereits eine Mehreinnahme von 1000 Mk. ergäbe, und ich wäre schon im nächsten Jahre in den Stand gesetzt, unsere durch anderweitige Aufgaben ohnehin übermäßig angestrengte Arbeitskraft in etwas zu entlasten. Ich würde einstweilen eine Persönlichkeit gewinnen, welche in täglich vier Stunden während des achtmonatlichen Kurses gegen ein Honorar von 1500 Mk. Unterricht, Nachhilfe und Ensemblespiel in Orgel, Violin und Klavier erteilen müßte, also außerdem noch Zeit und Gelegenheit fände, bei den besten Familien Regensburgs einen weiteren einträglichen Nebenerwerb zu gewinnen. Ferner kann durch massenhaften Absatz des Cäcilien-Kalenders denjenigen Herren, welche sich im Verlaufe des achtmonatlichen Kurses als besonders tüchtig und strebsam erweisen, ein Stipendium, beziehungsweise eine Erleichterung der bisher festgesetzten Wohnungs- und Lebensmittelpreise gewährt werden.

Sie sehen, meine Herren, daß noch viel zu geschehen hat. Sie kennen die Hilfsquellen, Cäcilien-Kalender und Anlehenslose, und ich begebe mich weiterer Explikationen und Anträge in dem so heiklen, aber leider nicht zu umgehenden Geldpunkt, um nicht Ihre Geduld durch zu große Freimütigkeit zu erschöpfen und die Meinung zu erwecken, als wüßte ich nicht, daß es innerhalb des Cäcilien-Vereins außer der Musik-Schule noch viele höchst wichtige Dinge gibt, für die Sie gleichfalls bereits viele Opfer gebracht haben und noch bringen werden und müssen.

Den letzten Punkt, die Frage: „Was hat für das innere Leben der kirchlichen Musik-Schule in Regensburg noch zu geschehen," wage ich nicht zu beantworten. Ich erlaubte mir, meine Herren, Ihnen die Prinzipien mitzuteilen, nach denen wir seit drei Jahren gelehrt haben, sind Sie mit denselben einverstanden (Bejahende Zurufe), wünschen Sie keine wesentlichen Abänderungen oder neuen Zusätze (Wiederholte Zurufe), dann geben wir Ihnen das heilige Versprechen, daß es, so lange wir wirken können, bei denselben sein Verbleiben haben soll. (Bravo.) Übrigens werden wir jeden Wunsch, der in geeigneter Weise uns ausgesprochen wird, jeden Vorschlag, der im Interesse der Sache selbst uns schriftlich und eingehend gemacht wird, gewissenhaft prüfen und beachten. (Lebhaftes Bravo.) Unser Unterricht kann in acht Monaten unmöglich alle wünschenswerten Gebiete und Disziplinen für kirchliche Musik behandeln oder erschöpfen. Über vieles müssen Andeutungen genügen, — aber **Ideale aufzustellen**, zur Erreichung derselben anzuspornen wird stets unsere Hauptaufgabe sein und bleiben müssen, da berechtigte oder willkürliche Ausnahmen von der Regel, das Ermattende oder Ermüdete im Leben und in der Praxis gewöhnlich von selbst sich einstellen. Wer nach einem hohen Ziele strebt, wer den Punkt der Scheibe treffen will, zielt immer höher, weil das vorzüglichste Gewehr durch das Gewicht der Kugel und den Druck der Luftschichten tiefer trägt, oder um mit Jean Paul Richter zu sprechen: „Entweder große Menschen oder große Zwecke muß ein Mensch vor sich haben, sonst vergehen seine Kräfte wie dem Magnet die seinigen, wenn er lange nicht nach den rechten Weltecken gelegen. Menschen und Bücher müssen in mehr als eine Korrektur gelangen, um die Errata zu verlieren." (Lebhaftes Bravo.) Und nun zum Schlusse, meine Herren, **wer wird das zeitliche und geistliche Erbe der kirchlichen Musik-Schule übernehmen?** —

Regensburg kann am 6. Januar 1878 das 25jährige Jubiläum des durch Dr. Proske an diesem Tage edierten 1. Bandes der Musica divina und der dadurch besonders angeregten kirchenmusikalischen Reformen feiern. Wenn mir Gott noch fünfundzwanzig Jahre das Leben schenkt, dann hoffe ich, — und wenn es in seinem Ratschluß anders gelegen ist, dann **weiß** ich sicher, daß es noch **viele** geben wird, welche nicht bloß das zeitliche, sondern auch das geistige Erbe der kirchlichen Musik-Schule antreten werden, denn im 22. Psalm heißt es: Etsi ambulavero in medio umbrae mortis, non timebo mala: quoniam tu mecum es. „Wandelte ich auch im Todesschatten, nicht fürcht' ich Übles, da du bei mir bist." (Stürmischer, langandauernder Beifall.)

präses nicht bei allen an der Sache beteiligten zurückgewiesen werden können, dann erkläre ich mich bereit, alle bisher gemachten oder zugesagten Schenkungen für die kirchliche Musik-Schule in Regensburg auf Verlangen zurückzubezahlen.

Die kirchliche Musikschule in Regensburg aber wird fortbestehen und auch diese Heimsuchung überwunden werden, freilich nicht mehr durch heitere Verse, wie sie in den drei ersten Jahrgängen des Cäcilienkalenders am Schlusse des Vorwortes zu lesen sind, sondern durch das ernste Motto: „Labore et constantia."

Die gleiche briefliche Erklärung war bereits in „Fl. Bl." von 1878 Nr. 9 von Witt abgedruckt und mit Anmerkungen versehen worden, welche die Lehrer der K.-M.-Sch. als Entschuldigung aufzufassen geneigt waren, ohne sich auf weitere Gegenpolemiken einzulassen. Wir waren der Ueberzeugung, daß Dr. Witt der guten Sache, der auch wir unsere Dienste geweiht hatten, helfen wollte; über die beste Art und Weise jedoch, das materielle Interesse der Schule zu wahren und zu fördern, sind wir verschiedener Ansichten gewesen. Um die Freiheit der Aktion in der Verwaltung der freiwilligen Gaben und Geschenke nicht zu verlieren, beschlossen wir, eine Einmischung in die inneren Angelegenheiten der Schule dankend abzulehnen, da es viel praktischer schien, wenn die einzelnen Diözesen, welche gesonnen waren, junge Männer auf ihre Kosten oder mit Stipendien an die Kirchenmusikschule zu schicken, über die Fähigkeit und Würdigkeit derselben besser urteilen konnten, als der Vorstand und die Lehrer der Schule das vermochten. Es lag ja damals schon die große Gefahr nahe, durch Stipendien an gänzlich unbekannte Personen Unwürdigen Gelegenheit zu geben, auf fremde Kosten sich einen angenehmen Aufenthalt von mehreren Monaten zu verschaffen und nach Absolvierung der Schule wenig zu leisten oder die gelehrten Grundsätze zu verleugnen, ja zu bekämpfen. Dieser Entschluß hat sich auch vorzüglich bewährt, und die Schule hat bei dem einträchtigen Zusammenwirken der einheimischen Lehrkräfte in materieller Beziehung größere Erfolge gehabt, als wenn unter Recriminationen oder Bedingungen für gespendete Wohlthaten vielleicht höhere Beitragsleistungen offizieller Art geflossen wären. Der „Cäcilienkalender" blieb das eigentliche Organ der K.-M.-Sch. und nur für die Verlosungen wurden programmgemäß die „Flieg. Bl." und die „Mus. s." in Form von Inseraten benützt.

Zum **5.** Kurse 1878/79 waren erschienen die Herren: Börgermann, Dreßler, Gregoriç, Alf. Haan, Kopp, Swerz, Stattler und Windhaus; für einige Monate besuchte den Unterricht Ed. Brunner.

Für das Schuljahr 1879/80 wurde eine Abkürzung des Lehrkurses auf sieben Monate beschlossen, da die Erfahrung gemacht worden war, daß bei Beschränkung der Ferien, welche früher 14 Tage vor Aschermittwoch und 14 Tage nach Ostern stattgefunden hatten, Zeit gewonnen und die Kosten verringert werden konnten. Der 6. Kurs begann also mit dem Cäcilientage (22. Nov.) 1879 und schloß mit dem Johannesfeste (24. Juni) 1880. Auch war für die Liturgie und latein. Kirchensprache eine neue Kraft gewonnen worden, H. H. Carl Cohen, der nach Absolvierung des Kurses 1875/76 in Regensburg sich weiter ausbildete und eine Chorvikarstelle bekleidete. Für diesen **6.** Kurs waren inscribiert die HH. Edm. Luypen, Dr. Pet. Müller, P. Vergroesen, und die Laien Fr. Fischer, Wilh. Hoffmann, Ign. Ir, Ed. Rütter, Joseph Schildknecht, Fr. Stappers und Bernhard Wunderlich.

Der **7.** Kurs begann am 22. Novemb. 1880 und endigte 24. Juni 1881. An demselben nahmen teil die Priester: K. Kraus, Dr. Jos. Surzynski und die Laien: Hammermüller, Kröger, Plochg, Schmidt, Schneider, Seymour, Surzynski (Bruder) und Wischhölter.

Schon im Herbste 1880 war Dr. Pet. Müller auf Veranlassung von Dr. Witt als Generalpräses des Cäcilienvereins, der 1879 in Rom gewesen war und durch den damaligen Rektor der deutschen Nationalkirche S. Maria dell' anima, Monsign. Dr. Jänig, zur Gründung der schola gregoriana aufgemuntert wurde, nach Rom gereist, um zuerst in der genannten Kirche einen aus Knaben- und Männerstimmen zusammengesetzten Chor zu bilden. Dr. Witt hatte in Flieg. Bl. 1880, S. 45 einen Appell zur Gründung dieser Musikschule in Rom veröffentlicht und die Sache auch a. a. O. S. 44 als Antrag an die 8. Generalversammlung des Cäc.-Ver., welche



vom 9. bis 11. Aug. in Augsburg abgehalten wurde, vorbereitet und auf das wärmste befürwortet und empfohlen. Der Unterzeichnete hatte aus Gründen, welche mit seinen eigenen Erfahrungen in Rom und Italien im engsten Zusammenhange standen, aber nicht etwa aus Furcht vor Schädigungen, welche die junge Kirchenmusikschule in Regensburg hätten treffen können, von vorne herein von diesem Unternehmen, immer nur privatim, niemals öffentlich, ernstlich abgeraten, wurde jedoch nicht gehört; man war sogar geneigt, seine Gesinnungen als eifersüchtige in nicht mißzuverstehender Weise hinzustellen. Er darf hier gestehen, daß er am Aufblühen, Gedeihen und ständigem Fortschritte der schola gregoriana in Rom großes Interesse gehabt hätte, aber die Vorbedingungen für eine gedeihliche Wirksamkeit derselben schienen ihm nicht gegeben zu sein.

Eine indirekte Antwort auf die zu jener Zeit umlaufenden Gerüchte, ausgesprochenen Befürchtungen und geäußerten Meinungen war die Ankündigung im Cäc.-Kal. 1881 S. V, eine raschere Abwickelung der Anlehenslose durch jährliche Ziehung von zehn (statt fünf) Serien herbeiführen zu wollen. Es wurde bemerkt, daß der Unterzeichnete sobald als möglich die Zukunft der kirchl. Musikschule definitiv und testamentarisch zu ordnen wünsche: „Bisher sind alle Mobilien und Immobilien im Schätzungswerte von dreiundneunzigtausend Mark auf seinen Namen notariell verbriest; dieses Risiko möchte er von sich entfernen und, solang er gesund, kräftig und arbeitslustig ist, erreichen, daß der ganze Besitz als **kirchliche Stiftung** mit einem durch die Statuten zu bestimmenden Verwaltungsrat die obrigkeitliche Sanktion und mit ihr Korporationsrechte erhalte. Diesen Plan glücklich durchzuführen, bedürfen wir aber immer noch der freundlichen und werkthätigen Unterstützung der bisherigen und neuer Gönner und Wohlthäter, dann ist im Jahre 1883 die Zeit gekommen, die bisher an einer Person haftenden Eigentumsrechte, Lasten, Sorgen 2c. auf eine kirchliche Stiftung zu übertragen."

„Hiemit glaube ich alle falschen Vermutungen, Befürchtungen u. s. w. über meine Pläne und Wünsche in der Wurzel abgeschnitten zu haben und lade heute, wie immer alle wahren Freunde und Gönner der kathol. Kirchenmusik höflichst ein, mit eigenen Augen zu sehen, was seit 6 Jahren durch den Segen Gottes, die **Opferwilligkeit der geistlichen Lehrer an der Musikschule in Regensburg** und die Unterstützung vertrauender und großherziger Freunde entstanden ist und besteht." Bereits im Cäcilienkalender 1878 Seite V waren die Räume der damaligen Schule auf dem sogen. Kornmarkt, nunmehr Moltke-Platz, in Zeichnung veröffentlicht worden. Dieselben dienten teils für Zwecke des großen Knabenerziehungsinstitutes, teils für die der Kirchenmusikschule; der Rest war an Privatleute vermietet. Außerdem flossen dem „Eigentum", das jedoch bis zu einer Höhe von 60,000 Mk. verschuldet war, die Einnahmen aus dem Cäc.-Kal. zu, sowie die bescheidenen Prozente aus dem Verkauf von amerikanischen Harmoniums, von autographierten Stimmen und Kompositionen und der Subskription auf die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas. Das alles reichte hin, um die Hypothek- und Privatschulden durch Annuitäten und Zinsenabzahlung zu vermindern und zu decken. Man lese über jene bewegte Zeit die Vorreden in den verschiedenen Jahrgängen des Cäcilienkalenders.

Am 22. Nov. 1881 begann der **8.** siebenmonatliche Kurs, der mit dem 24. Juni 1882 endigte und von den Priestern Pet. Al. Barthel und Fr. Eppink und den Laien Jos. Bartsch, Joh. B. Kober, J. B. Maas, Heinr. Schambony, Max Scherer und Jos. Odemar Sokolowski besucht war.

Eine unerwartete, jedoch für die Selbständigkeit der Schule äußerst günstige Wendung der materiellen und geistigen Interessen der K.-M.-Sch. in Regensburg erfolgte im Frühjahr 1882. Darüber referiert das Vorwort im Cäcilienkalender 1883 mit folgenden Worten:

„Als die K.-M.-Sch. im Jahre 1874 vorgeschlagen und gegründet worden war, konnte sie nur bestehen und gedeihen durch die Opferwilligkeit hiesiger musikalischer Kräfte, welche um Gottes Lohn gratis Unterricht erteilten, durch die Beteiligung von wenigstens sechs Persönlichkeiten, welche die Schule besuchten und durch ihren Mietbeitrag die Rente für die gemachten Schulden aufbringen halfen, und durch ein Knabeninstitut, in dem sich als kleinster Teil die Sopranisten und Altisten des Domchores befanden, während die übrigen Kon-



viktoren, für welche einzelne Räumlichkeiten des Gebäudes der K.-M.-Sch. nötig waren, den Rest der Annuitätenschulden tilgten. Das war genau besehen ein kummervolles, riskiertes Dasein, und man mußte jedes Jahr befürchten, ob nicht durch Einberufung der geliehenen Gelder oder Wegfall des einen oder andern Faktors ein irreparabler Riß entstehen werde."

„Diese gefährliche Situation hat sich, wie der Unterzeichnete mit Dank gegen Gott hier öffentlich mitteilt, durch eine Reihe providentieller Veränderungen wie mit einem Schlage zum Besten geändert. Die beiden Häuser konnten an ein weibliches Unterrichts- und Erziehungsinstitut, wenn auch mit Verlust, so doch mit größerem Gewinn für den materiellen Bestand der K.-M.-Sch. verkauft, und statt ihrer ein anderes Gebäude erworben werden, das nach allgemeiner Ansicht als preiswürdiger gegenüber den verkauften Objekten, als rentabler und für den Zweck entsprechender bezeichnet werden muß, da die Schuldenlast eine viel geringere geworden, und die Verzinsung des Hypothekkapitals in der Weise feststeht, daß auch ohne Mietbeiträge der Musikeleven nur ein lucrum cessans, nicht aber auch ein damnun emergens sich ereignen kann. Facit: Die K.-M.-Sch. in Regensburg steht seit Karsamstag des Jahres 1882 nach achtjährigem Mühen als solche da, und ist nicht mehr Zufälligkeiten ausgesetzt, sondern kann daran denken, ein „Stammkapital" zurückzulegen, um zu rechter Zeit die Konvertierung der bisher als „Privatunternehmen" betrachteten Schule für kirchl. Musik nach Einholung der nötigen Sanktion kirchlicher und weltlicher Behörden in eine „Kirchliche Musikschule" bewerkstelligen zu können."

Der Unterzeichnete hatte am 10. Aug. 1882 nach Umwandlung des bisherigen Knabeninstitutes in ein bischöfliches Knabenseminar und Ablösung der betreffenden Mobilien seine Funktion als Domkapellmeister und Inspektor der auf 24 (darunter 12 Singknaben) reduzierten Zöglinge niedergelegt, besonders, da der im September 1882 in Arezzo abgehaltene Kongreß über die Choralbücherfrage seine persönliche Gegenwart und einen längeren Aufenthalt in Rom, der sich bis Mitte Mai 1883 erstreckte, notwendig machte; überdies erforderte die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas für mehrere Jahre ernstliche Arbeiten in den römischen und italienischen Archiven, deren Resultate in der 1894 mit dem 32. Bande fertig gestellten Gesamtausgabe, in den drei Heften der „Bausteine für Musikgeschichte" niedergelegt sind. Die Mitwirkung bei Herausgabe der authentischen, durch die päpstlichen Dekrete vom 23. April 1883 und 7. Juli 1894 als offiziell erklärten Choralbücher erheischten ebenfalls persönlichen Verkehr mit den Mitgliedern der päpstlichen, zu diesem Zwecke eingesetzten Kommission in Rom.

Für den **9.** Kurs 1882/83 übernahm Herr Stiftskapellmeister Mich. Haller die Vorstandschaft und derselbe mit H. H. Ign. Mitterer aus Brixen, der für einige Jahre die Funktionen als Domkapellmeister dahier übernommen hatte, teilten sich mit J. Renner sen. in die Unterrichtsfächer des Unterzeichneten. Den Kurs im neuen Gebäude der K.-M.-Sch., das in der von der Tannstraße H $1^1/_2{}^b$ sich befand und von welchem 2 der 4 Stockwerke den Zwecken der K.-M.-Sch. dienten, besuchten sechs Herren, nämlich die Priester Janssen und Malkmus, und die Laien: König, Lainer, van Leeuwen und Zehrer.

Im **10.** Jahre frequentierten die Schule vom 22. Nov. 1883 bis 24. Juni 1884 die Herren Brandl, Ad. Geßner, Kalkbrenner, Krumscheid, Lutz, Renner Jos. jun., Werk und Wüstefeld.

Am **11.** Kurs 1884/85 nahmen teil die Herren: Allgayer, Alt, De Leur, Müller, Neudegger, Renner Jos. jun., Schlippers. Als neue Lehrkraft übernahm den Unterricht in der Liturgik der damalige Stiftsvikar Rob. Dörner.

Im Jahre 1885 kehrte J. Mitterer nach Brixen zurück und Max Rauscher wurde zur Funktion des Domkapellmeisters bestimmt, der Unterzeichnete konnte die Vorstandschaft und den Unterricht wieder persönlich übernehmen. Derselbe hatte die Erfahrung gemacht, daß ein Haus, welches von vielen musikbeflissenen Herren, wenn dieselben auch nur sieben Monate in der Stadt ihren Studien obliegen, für die übrigen Inwohner viele Belästigungen mit sich bringt. Er besaß außerhalb der Stadtmauer ein großes Grundstück, das von 1880—82 als Spielplatz für das Knabeninstitut gedient hatte und in dem damals



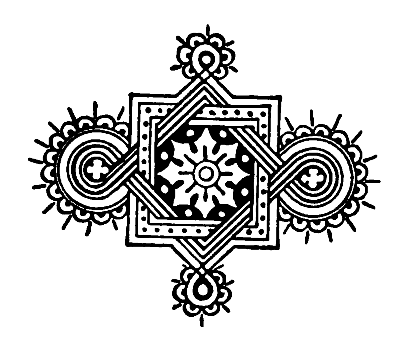
noch nicht bebauten Ostenviertel lag. Er legte am 12. Okt. 1885 den Grundstein zu einem neuen dreistöckigen Hause, verwandelte die Spielhalle im Frühjahr 1886 zu Musik-, Bibliothek-, Orgel- und Speisesälen und beschloß im Herbste 1886 die Kirchenmusikschule dorthin zu verlegen. Den **12.** Unterrichtskurs vom 22. Nov. 1885 bis 24. Juni 1886 im Interims-Gebäude der Kirchenmusikschule H $1^1/_2{}^b$ frequentierten noch die Priester Lavtiçar, Ph. Lenz und v. Schaik und die Laien van Berckel, Steph. Gabriel, Jaksch, Kohl, Prauzinski, Renger, Schell und Strangfeld.

Mit dieser definitiven Transferierung der Kirchenmusikschule in die seit den letzten 14 Jahren stets erweiterten und adaptierten Räume von L 76 an der Reichsstraße schließt der Unterzeichnete die erste Periode ab. Was von 1886 bis 1900 an Verbesserungen und Einrichtungen für den Zweck geschehen ist, stand immer in engster Beziehung zu dem Ziele, das ich im Cäcilienkalender für 1883, S. V mit dem Satze bezeichnete: „Die administrative Seite der Schule behält der Unterzeichnete in Händen, bis er in der Lage ist, die Mobilien und Immobilien schuldenfrei und ohne Lasten übergeben zu können." —

Der Chronik vorauseilend und auf den Rechenschaftsbericht über die K.-M.-Sch. in Regensburg im Cäc.-Kal. 1884 S. 67—76, sowie auf die Rede bei der 10. Gen.-Vers. in Mainz (20. Aug. 1884) „Schule der Kirchenmusik" und „Kirchenmusikschule" im Cäc.-Kal. 1885, S. 20—26 verweisend, kann festgestellt werden, daß dieses Ziel erreicht ist und nur mehr die Anerkennung als „kirchliche Schule" fehlt.

Die Gesinnung des † Dr. Witt gegenüber dem Wirken der Lehrer an der Kirchenmusikschule hat sich von Jahr zu Jahr gebessert, seine Stellung zu derselben wurde immer freundlicher und wohlwollender, wie aus verschiedenen Äußerungen und Kundgebungen in den Fl. Bl. und der Mus. s. von 1881—1889 (Witt † am 4. Dez. 1888) deutlich hervorgeht. Eine äußerst verdienstvolle Thätigkeit zu Gunsten der Schule entwickelte der † H. H. Dr. Ant. Walter, der als Religionsprofessor in Landshut fast täglich mit dem verstorbenen Freunde verkehrte und die Anwandlungen von Mißmut in liebenswürdigster Weise zu verdrängen wußte. Dr. Witt hatte sich, nach wiederholter Versicherung Dr. Walters, in den letzten Monaten seines Lebens lebhaft mit dem Gedanken beschäftiget, die Kirchenmusikschule in Regensburg zum Erben seiner Bibliothek und einer bedeutenden Summe einzusetzen, — wurde aber durch den raschen Tod an der schriftlichen Fixierung seines Vorhabens gehindert; vgl. auch die Biographie Witts von Walter (Pustet, Regensburg.) Über die Frequenz der Schule von 1886 bis 1900 wird im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1900 berichtet werden, wo auch bio-bibliographische Notizen über jene Männer, welche im Laufe der 25 Jahre durch ihre öffentliche Stellung und Wirksamkeit, durch litterarische oder kompositorische Thätigkeit bekannt geworden sind und sich verdient gemacht haben, erscheinen werden.

Regensburg. **Fr. Xav. Haberl.**



vikto
des
b

Kritiken und Referate.

Etudes de Science musicale par A. Dechevrens, S. J. I. & II. Etudes. Paris chez l'Auteur, 26, Rue Lhomond. En depôt Mlles Blanc, Typographie musicale, 4, rue Malebranche. 1898. (Lex.-8°, 491 S.)

Ein höchst achtbares Werk liegt hier vor, welches der Verfasser, ein französischer Jesuit, als die Frucht langjähriger Studien der Öffentlichkeit übergibt. Es sind bis jetzt drei Bände erschienen; vorläufig soll uns der erste Band beschäftigen. Der Verfasser gibt sich der Hoffnung hin, daß das Ergebnis seiner Studien etwa doch sowohl der Theorie als auch der Kunst einigen Nutzen schaffen werde.

Es soll nun hier ein möglichst ausreichendes Referat gegeben werden, um den Leser wenigstens mit dem Hauptinhalte des Werkes bekannt zu machen.

Die Aufgabe, welche der Verfasser sich gestellt und durchgeführt hat, besteht darin, ein wissenschaftliches System der Musik zu eruieren und aufzustellen, in welchem alle bisherigen Theorien gründen, ihre Erklärung finden und durch welches deren Mängel verbessert, deren Lücken ausgefüllt werden können. Dies ist erst möglich geworden durch die Ergebnisse, welche in neuerer Zeit die Arbeiten auf dem Gebiete der Physik resp. der Akustik geliefert haben. Was bisher zu Tage gefördert worden ist, kann schon viel dazu beitragen, die Grundsätze aufzustellen, auf welchen die musikalische Theorie beruht, und es lassen sich durch Beobachtung und Analyse die ersten Elemente einer musikalischen Wissenschaft festsetzen.

Zum Ausgangspunkt nimmt der Verfasser die harmonische Resonanz (la résonance harmonique) d. i. das Mitklingen gewisser Töne beim Anschlag eines bestimmten Tones, welche man Obertöne, auch Aliquottöne nennt. Durch deren Analyse findet er die Basis für das ganze musikalische System, die natürliche Formation und Darstellung der Tonleiter, ferner alle Elemente, welche geeignet sind zur Bildung eines sowohl wissenschaftlichen als künstlerischen Systems, ebenso die Explikation aller bisher bestandenen und noch bestehenden musikalischen Systeme und Theorien u. s. w.

Die erste Abteilung beschäftigt sich mit der Quelle und der Bildung der Tonleiter. Bemerkenswert ist, daß von den ältesten Zeiten an bis auf unsere Tage die Tonleitern in drei Punkten zusammenstimmen: 1) Bezüglich der Zahl — sieben Stufen, die achte ist die Wiederholung der ersten, nur in höherer Lage; 2) bezüglich der Natur — halbe und ganze Töne; 3) bezüglich des Platzes und der Folge der Töne — zwei Reihen von ganzen Tönen (2 + 3), welche durch einen Halbton getrennt sind. Dies ist unsere Tonleiter:

C		D		E		F		G		A		H		C.
	1		1		½		1		1		1		½	

Mittelst Experimenten und Berechnungen hat die Physik ein allgemeines Gesetz für die Obertöne aufzustellen vermocht, welches in der Zahlenreihe 1, 2, 3, 4, 5, 6 . . . . . . besteht. Hat der Grundton 1 Schwingung der Luft in der Sekunde, so hat der erste Oberton (Oktav) 2 Schwingungen, der zweite 3 u. s. w; hat der erste Ton 32 Schwingungen, so hat dessen erster Oberton 2 × 32 = 64 Schwingungen u. s. w. Wenn man bis zum 15. Oberton geht, erhält man die Reihe:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
C,	C	G	c	e	g	b	c′	d′	e′	f′	g′	a′	b′	h′	c″

u. s. w. Der Grundton verjüngt sich in seinen Oktaven stets im Verhältnis von 1 zu 2; fortschreitend füllt sich aber der Oktavraum mit kleinen Intervallen:

1. Oktav: C — — — C
2. „ C — — G — — c
3. „ c — e — g — b — c′
4. „ c′ d e f g a b ♮ c″.

Die Oktav bildet mit ihrem Anfangs- und Schlußton die Grenze, innerhalb welcher sich die übrigen Töne einordnen müssen und darin ihre von der Natur gegebenen Proportionen finden. Dadurch erhält man den Typus einer musikalischen Tonleiter, welche ihren Ursprung nicht einem Belieben oder einer subjektiven Anschauung, sondern der Natur und den akustischen Gesetzen verdankt.

Die richtige und allen Völkern von jeher gemeinsame Skala entwickelt sich aus der zweiten Entwicklungsoktav F_{-1}—C—F_{1} (der Verfasser nimmt nun F zum Ausgangspunkte), welchen die akustischen Zahlen 2. 3. 4. zukommen. Um dies genau zu zeigen, konstruiert er vorerst aus der harmonischen Reihe der Obertöne zwei



Skalen, welche nicht annehmbar sich zeigen, indem bei der ersten derselben die akustischen Zahlen nicht passen, bei der zweiten aber die kleine Septime sich einstellt. Dann geht er auf die Herstellung einer vollgültigen Skala ein.

Wie oben gesagt, wird hiezu nur die zweite Entwicklungsoktav benützt, in der Weise, daß der in dieser Oktav sich ergebende neue Ton (Quint) wieder als Fundament einer neuen Entwicklung herangezogen wird. Also:

F	F	C	F	D	D	A	D
−2	−1		1	2	3		4
C	C	G	C	A	A	E	A
−1	1		2	3	4		5
G	G	D	G	E	E	H	E
1	2		3	4	5		6

Werden die Fundamentaltöne aneinandergereiht, so gibt es die Reihe:

F	C	G	D	A	E	H
−2	−1	1	2	3	4	5

Da diese Töne in Quinten voneinander abstehen und die akustische Zahl der Quint 3 ist, so erhält man:

F	C	G	D	A	E	H.
1	3	9	27	81	243	729

Diese Zahlen zeigen auch den Platz an, an welchem dieser oder jener Ton in einer fortgesetzten harmonischen Reihe stehen würde. A ist in Wahrheit nicht der 5. Ton über dem Fundamentalton F, sondern der 81. Das Ohr verlangt streng eine wahre große Terz, deren Zahl 81 ist.

Man teilt dann jede dieser akustischen Zahlen mit der Beziehung auf die Oktav, d. h. mit 2, indem man nacheinander die Nenner der vorhergehenden so oft mit 2 multipliziert, als nötig ist, daß ein Bruch erscheint, welcher größer als die Einheit und geringer als das Doppelte ist.

F	C	G	D	A	E	H
1	3/2	9/8	27/16	81/64	243/128	729/512

geordnet:

F	G	A	H	C	D	E	F
1	9/8	81/64	729/512	3/2	27/16	243/128	2

Dies ist die natürliche und allgemeine Tonleiter; es verschlägt nichts, wenn auch z. B. die Griechen sie in a beginnen, die Verhältnisse sind immer gleich.

In ähnlicher Weise ergeben sich auch die chromatischen Töne, wenn man die ferner in der zweiten Oktav sich ergebenden neuen Töne (Quinten) wieder zu Generatoren oder Fundamentaltönen macht.

H—H—Fis—H; Fis—Fis—Cis—Fis u. s. w.;
5 6 — 7 6 7 — 8

es ergibt sich die chromatische Reihe:

H—	Cis—	Dis—	Eis—	Fis—	Gis—	Ais—	H.
1	9/8	81/64	729/512	3/2	27/16	243/128	2

Geht man von H (729/512) aus, so ergeben sich, nach Quinten gerechnet, die Zahlen
H — Fis
729/512 2187/2048 (d. i. 729/512 × 3/2. 2 u. s. w.

Diese Entwicklung kann man, ähnlich den menschlichen Verwandtschaftsgraden, eine absteigende nennen, weil immer auf einen Deszendenten gegangen wird. Man kann aber auch umgekehrt gehen und eine aufsteigende Entwicklung vornehmen, wobei die durch ♭ vertieften Töne sich ergeben. F war bisher der Erzeuger (générateur) von C, jetzt soll es aber ein Deszendent, ein erzeugter Ton sein, sein Erzeuger kann natürlich kein anderer als B (♭) sein: B—B—F—B; so auch: Es—Es—B—Es
−2 −1 1 −3 −2 1
u. s. w. Daraus läßt sich die chromatische Skala mit ♭ bilden:

F—	Ges—	G—	As—	A—	B—	H—	C—
1	256/243	9/8	32/27	81/64	4/3	729/512	3/2

Des—	D—	Es—	E—	F.
128/81	27/16	16/9	243/128	2

Hieraus zeigt sich, daß 1) der diatonische Halbton, z. B. F—Ges = 256/243, umgekehrt Ges—F = 243/256 als akustische Zahl hat; 2) der chromatische Halbton z. B. F—Fis = 2187/2048 und umgekehrt Fis—F = 2048/2187 ist; 3) der enharmonische Halbton, bei den Alten Komma geheißen, z. B. Ges—Fis = 531441/524288 sei und so umgekehrt Fis—Ges.

Bei der Fortsetzung der Generation in aufsteigender Ordnung bis zur 6. Reihe und in absteigender Ordnung bis zur 12. Reihe (Oktav) erhält man 21 auf natürliche Weise gewonnene Töne, welche die Elemente für die 3 diatonischen und 2 chromatischen Oktavreihen in sich schließen:

8	7	6	5	4	3	2
Fes,	Ces,	Ges,	Des,	As,	Es,	B —
1	0	1	2	3	4	5
F,	C,	G.	D,	A,	E,	H —
6	7	8	9	10	11	12
Fis,	Cis,	Gis,	Dis,	Ais,	Eis,	His.

diatonische:
- Oktavreihe mit ♭: Fes, Ges, As, B, Ces, Des, Es, Fes.
- natürliche Oktav: F G A H C D E F.
- „ mit ♯: Fis, Gis, Ais, His, Cis, Dis, Eis, Fis.

chromatische mit ♭: F, Ges, G, As, A, B, H, C, Des, D, Es, E, F.

„ „ ♯: F, Fis, G, Gis, A, Ais, H, C, Cis, D, Dis, E, F.

Obige Reihe von 21 Tönen gibt durch die darüber geschriebenen Ziffern auch Aufschluß, wie viel ♯ oder ♭ die Tonart hat, deren Tonika einer dieser Töne ist.

Die zweite Abteilung behandelt die Entwicklung des musikalischen Princips. Alle Musik und alle Systeme derselben finden ihren Ausgangspunkt in der résonance harmonique (Aliquot- oder Obertöne), müssen sich auf Naturgesetze gründen; diese résonance genügt für alle.

Die Geschichte zeigt uns fünf Systeme: das chinesische, das ägyptische, das griechische, das des christlichen Mittelalters oder des gregorianischen und das der neuern Zeit, welches aber noch nicht zum vollen Abschluß gelangt ist. Je weiter man in der Geschichte der Musik zurückgeht und den ersten Lehrern derselben nahe kommt, desto mehr Übereinstimmung in den Theorieen und eine Kenntnis der wahren Prinzipien zeigt sich, frei von den Veränderungen, welche die Zeit, die Unkenntnis und das Vergessen der Tradition herbeigeführt hat.

Den ersten Platz räumt der Verfasser der mittelalterlichen oder gregorianischen Musik ein. Sie erscheint ihm als die älteste, einfachste und am leichtesten in ihrem System zu erfassen; die älteste, weil sie die Musik der Hebräer sei, welche durch die hl. Liturgie den christlichen Völkern übermittelt, durch fortwährenden Gebrauch in der ersten christlichen Ära erhalten, dann reguliert und durch Ambrosius und Gregorius auf eine Theorie gebracht wurde; — die einfachste, weil sie am besten die natürliche Entwicklung und zwar die höchste Entwicklung zeigt, wobei eine künstlerische Vervollkommnung nicht ausgeschlossen ist; ihr System läßt sich leicht in seiner ganzen Tiefe ausstudieren, da sie in der Kirche lebt. Es ist also eine geziemende Aufgabe, die wahren Prinzipien dieses Systems und seine legitime Entwicklung zu erforschen.

Es ist die sehr weit verbreitete Ansicht, daß der gregorianische Gesang sowohl in bezug auf Theorie als auch auf eine Anzahl Melodieen der griechischen Musik entlehnt sei; ein doppelter Irrtum (p. 53). Beide Systeme haben zwar gleiche Grundlage, aber sie entwickelten sich verschieden. Die christliche Liturgie hat keine Anleihe beim Heidentume gemacht, sie hat aus einer besseren und reineren Quelle geschöpft, weil sie sich vom Anfang an im natürlichen und erblichen Besitz einer Musik befunden, welche von Gott selbst durch die Zeremonien ihres Kultus inspiriert war. Man kann keine Zeit angeben, wann der gregorianische Gesang in der Kirche zu erscheinen angefangen hat. Mag man noch so hoch in der Geschichte hinaufsteigen, so findet man beinahe die gleichen Formen wie in späterer Zeit. Das Alter desselben, wie es aus Angaben von Vätern und Kirchenschriftstellern hervorgeht, und wie der eminent archaistische Charakter voll Einfachheit und Natürlichkeit zeigt, ist ein fait indiscutable.

„Gregorianischer Gesang" ist nur ein allgemeiner Name. Gregor hat diesen Gesang nicht erfunden, sondern er hat den alten traditionellen Gesang geregelt, reformiert und eine eigene Theorie geschaffen, da vorher keine vorhanden war (die Theorie des hl. Ambrosius fehlt). Dieser gregorianische Gesang mit seiner Theorie war vorerst nur in Rom und Italien bekannt und wurde erst durch Karl den Großen nach dem Frankenreiche und im übrigen Abendlande verbreitet. Vor Gregor sang man nur traditionell, ohne Grundsätze und Regeln, darum auch nicht in gleicher Form. Seit Gregor verschwand die griechische Theorie allmälig; man wandte dieselbe auf den gregorianischen Gesang an, ohne zu bemerken, daß man eine heillose Verwirrung hervorrief, indem man die griechische Theorie immer weniger verstand (p. 67).

Nach dem ziemlich weit ausgeführten historischen Exkurs, welchen das I. Kapitel in sich schließt, stellt der Verfasser die Frage: „Ist die Theorie des hl. Gregor vollständig? ist sie in allem auf die wahren Prinzipien gegründet? ausreichend, um alles in der musikalischen Komposition zu erklären und den Komponisten alle Schätze seiner Kunst darzubieten?" Er bezweifelt es, da man schon zu Karls Zeiten, nach Aurelians Bericht, nicht alle Gesänge in den 8 Tonarten unterbringen konnte und deshalb 4 neue Tonarten zufügte.

Im II. Kapitel werden nun alle Einzelnheiten besprochen.

1. Die gregorianische Tonleiter stimmt in den inneren Verhältnissen ganz mit unserer Tonleiter überein, und auch die Erzeugung der einzelnen Töne scheint dem Verfasser mit seiner génération harmonique übereinzustimmen.

2. Umfang der gregor. Tonleiter. Da der Choral nur zum Gesange bestimmt ist, so kommt auch nur der Umfang der menschlichen Stimme in betracht, ungefähr drei Oktaven. Da aber nur eine Stimmgattung zu berücksichtigen ist, so schränkt sich der Umfang auf 15 Töne ein. Übrigens benützte man in der Praxis bloß die Töne von B bis zu f; wenn auch in der Schrift höhere Töne vorkommen, so sang man doch alles in einer bequemen Lage.

3. Die drei Geschlechter (genres). „Wir benützen mehrere Tonleitern (tons), z. B. auf C, D, A, aber nur zwei verschiedene modi, nämlich dur und moll. Geschlechter (genres) kennt die neuere Musik nicht."[1]) Die Griechen hatten drei Geschlechter, das diatonische, das chromatische und das enharmonische; die gregorianische Musik benützt nur das diatonische Geschlecht.

Die Theorie der Griechen und die Art, ihre Tongeschlechter zu bilden, ist, wie der Verfasser p. 80 schreibt, durchaus nicht wissenschaftlich. Er will nun die wissenschaftliche Entwicklung zeigen.

Nach der génération harmonique kann man mehrere Skalen bilden, aber es können nur drei für melodische Zwecke passende Reihen gefunden werden:

1) Die anhemitonische Skala, worin die Halbtöne ausgelassen sind, z. B. C D F G a c. Sie ist aus den ersten 5 Quinten gebildet (F F C, C C G, G G D, D D a) und kommt im griechischen Altertum und jetzt noch bei den Chinesen vor.

2) Die diatonische Skala, aus den ersten 7 Quinten gebildet, z. B. F G A H C D E F.

3) Die chromatische Skala. Man kann in den Oktavraum auch andere Töne (aus der oben angeführten 21tönigen Reihe) einführen. Hierbei ist zu bemerken, daß jede ordentliche Skala aus 7 Stufen und sieben melodischen Intervallen besteht; chromatisch kann sie nur werden, wenn man über die 7 Quinten hinausgeht und die neuen Töne an die Stelle der früheren setzt. Die Griechen nahmen die ersten 9 Quinten: F, C, G, D, A, E, H, Fis, Cis und schlossen G und D aus: F Fis $^3/_2$ a h c cis $^3/_2$ e f. Sie sind von einem falschen Prinzip ausgegangen und haben daraus falsche Konsequenzen gezogen. Wir haben keine eigentliche chromatische Skala, sondern in den Melodieen nur die diatonische mit Einmischung von chromatischen Tönen. Am nächsten kommt ihr die sog. harmonische Moll-Skala, z. B. a, h, c, d, e, f, gis, a. Der chromatische Ton soll immer die Kraft eines Leittons besitzen, was bei den Griechen nicht der Fall war.

Eine Skala, in welcher nur in Halbtönen fortgeschritten wird, ist eigentlich keine musikalische Skala, welche zu Melodie und Harmonie brauchbar wäre; sie ist bloß ein Magazin von Halbtönen, woraus der Komponist nach Belieben auswählen kann. Eine Verschiedenheit der Intervalle ist eine wesentliche Bedingung für Schönheit und Vollkommenheit in der Musik. Jede chromatische Skala muß gebildet sein aus einer Mischung von halben und ganzen Tönen, die nach melodischen und harmonischen Gesetzen der Aufeinanderfolge geregelt sind, z. B. C, cis, d, e, f — g, gis, a, h, c.

4) Die enharmonische Skala, wobei in Viertelstönen fortgeschritten wird, ist ganz verfehlt und unnatürlich, da die Töne und Intervalle sich nicht in gleiche Hälften teilen lassen. Die Enharmonik der Griechen ist nur der Phantasie und dem Gehör, nicht aber der Wissenschaft entsprungen.[1])

5) Der gregorianische Choral kennt nur das diatonische Geschlecht.

Im IV. Kapitel behandelt der Verfasser die Modi. „Dieses Kapitel ist wohl das einflußreichste in der ganzen musikalischen Theorie, sowohl in scientivischer als noch mehr in künstlerischer Beziehung; dies eröffnet dem Künstler das Geheimnis der Macht, welche die Musik besitzt, zum Herzen zu sprechen und die innersten Gefühle der menschlichen Seele auszudrücken. Das Studium derselben ist heutzutage ganz vernachlässigt" (p. 111). Der Verfasser will hier bloß die Prinzipien der modalen Theorie exponieren und die ersten Konsequenzen daraus ziehen, d. h. ein musikalisches System bilden, das, wenn auch nicht vollkommen, doch reich genug ist und alles enthält, was die Kunst erfordert, um Kunstwerke zu schaffen.

Modus (le mode) ist eine besondere Form der Tonleiter, charakterisiert durch eine gewisse Disposition der Intervalle, aus welchen dieselbe gebildet wird. Die diatonische Tonleiter (genre) z. B. kann man auf verschiedenen Stufen beginnen, sie bleibt immer diatonisch, aber die Lage der Halbtöne ist eine andere, und ist somit die Disposition eine verschiedene.

So können sieben verschiedene Oktavreihen gebildet werden. Mag man auch die 7 Quinten, statt von F bis H, von G bis Cis nehmen, so erhält man stets dasselbe Resultat.

Das Wichtigste dabei ist die Konstitution der modi, die harmonische Teilung der Skala, welche allein klar und wahr aus der

[1]) Das ist bei den Franzosen der Fall, welche mode nennen, was in Deutschland Geschlecht heißt.

[1]) Die Griechen haben ihre chromatischen und enharmonischen Skalen durch Verschiebung der zwei innerhalb der Endtöne eines Tetrachordes liegenden Töne erzielt.

génération harmonique hervorgeht und worin das eigentliche Lebensprinzip, das doppelte Element der Bewegung und Ruhe gründet.

Die Quint teilt die zweite Oktav (F — F' — C — F²) in Quint und Quart. Die Quint nach oben bedeutet Bewegung, doch ist der oberste Ton derselben (Dominante) kein Ruhepunkt, diesen findet sie erst wieder am untern, am Ausgangston (Tonika). Ein quartabwärts schreitender Ton kann auf der untern Quart niemals ruhen, er muß entweder noch eine Quint fallen oder wieder zur oberen Quart (Tonika) steigen.

Durch diese Teilung ergeben sich die vorzüglichsten Konsonanzen: Oktav, Quint und Quart, woraus sich Pentachorde und Tetrachorde bilden. Die harmonische Organisation einer Oktavreihe kann nun geschehen: a) als Zusammensetzung von einer Quint und einer Quart darüber, oder b) von einer Quart und einer Quint darüber, oder c) durch zwei übereinandergesetzte Quarten und einem tonus disjunctivus. Letztere Konstruktion ist wohl die älteste, sie kömmt bei den Griechen und im Mittelalter vor.

Von den sieben diatonischen Oktavreihen lassen sich sechs nach a) einteilen, sechs nach b), zwei lassen nur eine einzige Einteilung zu (F und H). Die Einteilung nach a) gibt die authentischen Skalen, die nach b) die plagalen. Die Alten nahmen statt sechs bloß vier Skalen an, die Skala auf A und C hielten sie für überflüssig, indem die Reihe von C durch die F-Skala mit ♭, die A-Reihe durch die D-Reihe mit ♭ ersetzt werden könne.

Ein vollkommener Modus muß beide Teilungen [a) und b)] zulassen, weshalb die Reihen auf F und H, welche diese nicht zulassen, auszuschließen sind. Sein Knochengerüste bildet die harmonische Teilung, z. B. C—F G—c. Aber seinen Charakter erhält der modus nicht vom Pentachord, sondern von Tetrachord, welches auch ursprünglich die Basis aller Skalen war; auch die gregorianischen Musiker erkannten den Wert des Tetrachordes an.

Nach Ausscheidung der modi (oder Skalen) von F und H bleiben noch fünf modi übrig, welche die doppelte Teilung gestatten, nämlich von C, G, D, A, E. Diese kann der Künstler nach doppelter Manier, nach alter und moderner verwenden; die letztere benützt die modi nach dem ganzen Umfange der menschlichen Stimme, die erstere schränkt sich auf eine Oktav, höchstens eine Dezime, ein, und indem sie die Stimmen teilt, erscheinen die höheren Töne der ganzen Skala (systema perfectum) in der Form der authentischen, die tieferen in der Form der plagalen Skala. In der Polyphonie vereinigten die Kompositeure beide Formen und ließen nicht leicht eine Stimme den ihr zukommenden Umfang überschreiten.

Die Stellung eines jeden modus auf einer bestimmten Stufe der Tonleiter ist mehr theoretisch als praktisch; in der Praxis kann man einen modus mit Beibehaltung der ursprünglichen Verhältnisse höher oder tiefer singen, was in der modernen Musik durch die verschiedene Vorzeichnung (♮ ♭) geschieht. Der Unterschied der modi beruht auf den Tetrachorden, aus welchen sie gebildet sind; es gibt bekanntlich dreierlei Tetrachorde je nach der Stellung des Halbtones. Einige modi setzen sich aus zwei gleichen Tetrachorden zusammen, z. B. C D E F G A H C; andere aus zwei ungleichen, z. B. A H C D E F G A.

In einem weiteren Abschnitt werden die fünf modi einzeln behandelt.

I. Modus C d e F G a h c authentisch, G, a h C d e f g plagal. „In der gregorianischen Musik ist er regelmäßig nach F mit ♭ transponiert, d. h. in den lydischen und hypolydischen Ton des Pythagoras oder den V. und VI. Kirchenton. Der Grund, welcher den Pythagoras das tetrachordum synemmenon in sein großes System einzuführen veranlaßte, ward von den folgenden griechischen und römischen Musikern nicht mehr verstanden, und die Anwendung desselben für alle modi mußte Gregor bezüglich der wahren und natürlichen Konstitution der kirchlichen modi in Irrtum führen (p. 156). Die koptischen liturgischen Gesänge, welche ohne Zweifel gleicher Gattung und gleichen Ursprungs mit den römischen sind und in neuerer Zeit von P. J. Blin, S. J., aufgezeichnet wurden, kennen nur die modi C, D, E, G, A, nicht aber F. Es ist ja sehr wahrscheinlich, daß Gregor einigenteils sich hat von der damals bekannten griechischen Theorie beeinflussen lassen. Daher der Mangel an Einheit und Regelmäßigkeit, welcher besonders beim V. u. VI. Kirchenton bemerkbar ist; der VI. Ton hat stets ♭, der V. bald ♭ bald ♮, ohne daß man dafür einen besonderen Grund ersieht. Auch das tiefe B ♭ kommt vor, wofür in der griechischen Skala kein Platz ist. „Kurz, die gregorianische Musik zeigt so wie sie auf uns gekommen ist, an sehr vielen Stellen den Man-



gel einer gut etablierten modalen Theorie und einer Theorie, welche durchaus mit den uns bekannten Melodieen in Einklang stehen. Daher die Dunkelheiten und Anomalien, über welche manche mittelalterliche Theoretiker Klage führen (p. 156).

Die Melodieen dieses Tons sind unter den bisher bekannten Melodieen der Kopten sehr selten, sie scheinen auch die Teilung in authentische und plagale Form nicht gekannt zu haben. Ihre Melodieen haben auch Melismen und oft noch längere als der gregorianische Gesang; dann wiederholen sie die Vokale auf gleichen Noten, ähnlich wie bei der distropha, tristropha 2c. Häufiger finden sich bei ihnen Melodieen des I. modus, welche plagale Form haben (p. 161).

II. Modus: G a ♮ C D e f G, authentisch, D e f G a ♮ c D plagal, VII. und VIII. Kirchenton. Der authentische Modus fügt nach unten oft noch F hinzu. In den von P. Blin aufgezeichneten koptischen Gesängen finden sich zwei, welche an Schlußstellen Fis haben. Dies veranlaßt den Verfasser zu der Frage, ob nicht auch bei den gregorianischen Gesängen zur Vermeidung des Tritons eine solche Erhöhung des F vorgenommen wurde. Im gregorianischen Repertorium finden sich zahlreiche Gesänge dieses Modus.

III. Modus: D e f G A h c D authentisch, A h c D e f g A plagal, I. u. II. Kirchenton. Eine Melodie mit ♭ würde nicht eigentlich zum III., sondern zum IV. modus gehören. Dies ist bedeutsam bezüglich solcher Melodieen, welche nicht ihrem natürlichen modus zugeschrieben sind. „Um alle musikalischen modi auf vier modi, deren im Choral sechs sein sollten, zurückzuziehen, mußte St. Gregor mehrere derselben vereinigen und sie für identisch halten. So sind die modi C und F der III. gregor. modus (V. und VI. Ton), die modi D und A der I. modus (I. und II. Ton) geworden, und man gab ihnen den schlecht angewendeten Namen lydius und hypolydius, dorius und hypodorius. Dazu kam man aber infolge der unverstandenen Anwendung des tetrachord. synemmenon." Der wahre modus D ist sowohl in der gregorianischen als in der koptischen liturgischen Musik seltener angewendet, als der modus A, weil letzterer harmonischer, sanfter und ausdrucksvoller klingt, da er oberhalb seiner Quint einen Halbton (e f) hat, der modus D aber einen Ganzton (a h) und in der Skala den Triton f g a h. Die Melodieen des III. modus plagalis (II. Ton) sind nicht gar zahlreich. Dafür gibt es aber viele Melodieen des VIII. Tones, welche ♭ gebrauchen; diese gehören ihrer Skala nach zum III. modus plag. als um eine Quart höher transponiert. „Hier ist ein Irrtum in unsern Choralbüchern."

IV. Modus: A ♮ c D E f g A authentisch, E f g A ♮ c d E plagal. Er ist aus zwei ungleichen Tetrachorden zusammengesetzt und unterscheidet sich von dem plagalen III. modus (A—D—a) durch seine harmonische Teilung: A—E—a. Ersetzt man das h im III. modus durch ♭, so hat man einen transponierten IV. modus. Melodieen solcher Art, im I. und II. Ton, kommen im gregor. Gesange häufig vor. Unterdrückt der II. Ton das h, so ist kein Unterschied zwischen modus D und A. Der hl. Gregor hat diese beiden modi vermischt und den I. und II. tonus daraus gemacht, nach den von den Griechen erhaltenen Ideen, wonach das tetrach. synemmenon allen modis gemeinschaftlich ist. Aber die Theorie muß exakter zu Werke gehen....

Zur Erkenntnis solcher Melodieen gibt der Verfasser folgende Regeln: 1) viele derselben sind schon in der A-Skala geschrieben; 2) viele auf D, besonders vom I. Ton, haben ein ♭, nicht bloß accidentell und vorübergehend, sondern haben dies in ihrer Skala, sind also transponierter IV. modus; 3) viele des II. Tones steigen gar nicht bis h, diese gehören dem transponierten IV. modus an, da überdies das ♭ dem II. Tone gewissermaßen wesentlich ist.

V. Modus: E f g A H c d E authentisch, H c d E f g a H plagal. In der mittelalterlichen Praxis finden sich zwei anormale Eigentümlichkeiten dieses Modus: 1. Statt der eigentlichen Dominante h nahm man c; 2. manche Gesänge des III. Tons haben als Finale h; das sind solche, welche dem IV. Ton angehörig in der Originallage ♭ haben würden. Die Gesänge in diesem modus sind weniger zahlreich, viele sind dem IV. Tone zugerechnet, obwohl sie die Grenze des authentischen modus nicht überschreiten. Man ist bei der Bestimmung des authentischen und plagalen Tones von andern Grundsätzen ausgegangen; das Mittelalter hatte da eine mangelhafte Theorie, weil man von einer ungenauen und unvollständigen Definition des modus ausging. Die wahren plagalen Melodieen des V. modus sind die-



jenigen, welche nicht auf der reelen Finale (E), sondern auf der Dominante (H) schließen.[1])

Auch bei den zwei andern Geschlechtern können modi gebildet werden: vier bei den anhamitonischen und zwei beim chromatischen.

In einem folgenden Abschnitte spricht sich der Verfasser weitläufig über die Ethologie der musikalischen modi aus. Die Griechen verstanden unter dem ethos die besondere Art von Eindruck, welchen verschiedene modi hervorrufen. Entsprechend den verschiedenen Eindrücken wies man den Melodieen verschiedenen Charakter zu. Die Griechen behandelten das Ethos mit Eifer, da ihnen die Musik nicht als ein bloßes Ergötzungsmittel erschien, sondern sie den erziehlichen Charakter vor allem betonten. Sie hatten drei Hauptgattungen des ethos: 1) Das diastaltische, Ausdruck für Mut und erhabene Gesinnung, 2) das systaltische, Ausdruck der Zärtlichkeit, 3) das hesychatische, welches zwischen beiden andern die Mitte hält und Ausdruck für Beruhigung und mäßige Fassung ist. Diese Hauptcharaktere hatten wieder mehrere Unterabteilungen.

Das ethos, die Macht des Ausdruckes und die psychologische Einwirkung beruht 1) auf dem genus, 2) auf dem modus, 3) auf dem ton (Tonlage), 4) auf dem Rhythmus. Das wichtigste davon ist der modus wegen der verschiedenen Gestaltung der Tetrachorde. Welches nun das bestimmte ethos für jeden modus sei, läßt sich kategorisch nicht angeben. Selbst bei den Griechen sind die Angaben divergierend. Die mittelalterlichen Autoren nahmen deren Angaben einfach herüber.

Dabei bleibt es doch wahr, daß jeder modus seinen eigentümlichen Charakter hat, nur darf man dies nicht übertreiben. Seite 238 gibt der Verfasser einige Regeln an, welche zu beobachten sind, wenn man einen Gesang komponieren und ihm den richtigen Charakter des modus bewahren will.

Ein weiteres Kapitel hat den Titel „Des tons“. Unter diesen „tons“ begreift der Verfasser das, was wir Tonarten nennen, oder vielmehr die Versetzung der verschiedenen modi auf andere Stufen; oder die 15 musikalischen Skalen, welche auf den aus der génération harmonique gewonnenen Tönen errichtet werden, und welche dann wieder nach genus und modus zu besonderen Skalen umgewandelt werden. Nimmt man sieben Quinten und ordnet sie, so hat man $3 \times 5 = 15$ neue Skalen (anhemiton, diatonisch, chromatisch). Im Ganzen ergeben sich 165 Skalen oder tons (Tonarten), welche unter sich ganz verschieden sind.

Die 15 tons gleichen sich zwar bezüglich der Formation und Konstitution, aber sie unterscheiden sich nach ihrem ethos, Charakter. Denn dazu trägt die höhere oder tiefere Lage bei, ebenso die Dynamik (piano, forte), der Umfang (ambitus) u. s. w. Die Griechen unterschieden schon hypatoides, netoides und mesoides, d. h. Melodieen, welche in einer tiefen, hohen, mittleren Lage ihres Tonsystems auszuführen waren. Es ist ja nicht gleich, ob das nämliche Tetrachord in tiefer oder hoher Lage genommen wird, oder in dieser oder jener Verbindung.

Bezüglich der „tons“ in der gregorianischen Musik glaubt der Verfasser, daß, da alle Gesänge in einer den verfügbaren Kräften angemessenen und bequemen Tonlage gesungen werden, man den Charakter derselben beschädige und Monotonie herbeiführe.[1]) Deshalb müsse man für die Theorie und Praxis verschiedene Modifikationen machen. Die Choralisten kannten die Theorie der modi nur sehr unvollkommen, und die der „tons“ ganz und gar nicht. Für sie existierte nur eine einzige Skala, die des Pythagoras und der Alten, darin konstruierten sie ihre acht modi immer nur durch die nämlichen Buchstaben und dieselben Noten dargestellt. Alle gregorianischen Gesänge sind in unsern Büchern nur in einem ton (C) notiert, welcher nur die natürlichen Töne, ohne ♮ und ♭, enthält, mit Ausnahme des Tritons. Die authentischen Melodieen benützen notwendigerweise die obere Hälfte der Skala, die plagalen die untere.

Sollen nun alle zu einem Modus gehörigen Gesänge ohne Unterschied in der nämlichen Tonhöhe, welche dem Modus zukommt, gesungen werden? Keineswegs, aber notwendig wäre es, daß jeder Gesang in der richtigen Tonhöhe notiert sei. Das ist ebenso notwendig, als daß ihnen der ursprüngliche Rhythmus wieder gegeben werde; ohne dies hat man nur eine un-

[1]) Melodieen des IV. Tones (hypophrygisch), welche in a schließen, habe ich in alten Manuskripten öfters gefunden, jedoch keine, welche den Schluß h gehabt hätte.

[1]) Doch kaum. Die Monotonie hebt sich ja von selbst durch die verschiedene Konstitution der modi.



vollkommene Kenntnis der Schönheiten, welche dieser Gesang hat und welche man überall preist.

Eine Sache von hoher Wichtigkeit in der Musik ist noch die Modulation. Nach weiterer Umschreibung des Wortes gibt der Verfasser die kurze Definition: „Modulation ist ein Wechsel des genre, des mode und des ton der Melodie mit gutberechnetem Übergang.“ Nach genre geschieht die Modulation, wenn ein Gesang teils im diatonischen, teils im chromatischen oder im anhemitonischen Geschlechte komponiert ist; nach mode, wenn ein Gesang den ursprünglichen Modus verläßt und einen andern ergreift, um entweder wieder zum ersten zurückzukehren oder ganz auszuweichen; nach ton, wenn man eine Melodie ohne obigen Wechsel oder in demselben auf höhere oder tiefere Stufen derselben Skala versetzt.

Die einfachen Modulationen nach dem genre (genus) machen keine Schwierigkeit, nur muß beachtet werden, daß man die Tonika und Dominante beibehält.

Unter den modalen Modulationen gibt es auch einfache und verwickelte. Die einfache Modulation findet statt, wenn sie in einem Ton geschieht, d. h. wenn die Melodie, ohne die dem ursprünglichen Tone (ton) eigene Skala zu verlassen, sich begnügt, von einer modalen Skala auf eine andere überzugehen, sei es im nämlichen genus oder in einem andern. So kann z. B. ein Gesang, ohne den C ton zu verlassen, auf alle 11 Skalen oder modi dieses Tones übergehen, also auf den modus D E F G A H C D oder A H C D E F G A oder G A H C D E F G u. s. w. Alle gehören zur Familie von C.

Bei den tonalen Modulationen tritt die Melodie über die Generationsfamilie hinaus (wir sagen: „in eine andere Tonart übergehen“), es erscheinen neue Töne, welche der ersten Tonart fremd sind. Der Übergang muß, um das Ohr nicht zu beleidigen, in bedachtsamer Weise geschehen. Schon die Griechen haben nur diejenigen Modulationen für schön erklärt, welche eine gewisse Ähnlichkeit oder Gemeinschaftlichkeit zeigten. Auch in der neuern Musik verbinden sich zwei Tonarten desto schöner, je mehr gemeinsame Töne sie besitzen. Direkt verbinden sich nur solche Tonarten, welche ein Tetrachord gemeinsam haben, im Gegenfalle muß eine Vermittlungstonart eintreten. Darnach rechnet sich auch die sogen. Verwandtschaft der Tonarten, oder was dasselbe ist: nach dem Quintenzirkel (cercle tonal).

Für verwickeltere Modulationen stellt der Verfasser mehrere Regeln auf. Es können Modulationen geschehen durch Wechsel von genus und modus, oder von modus und Tonart, oder durch Wechsel von allen drei. Das Genie des Künstlers, das Studium der Meister, die durch häufige Praxis gewonnene Geschicklichkeit können das Richtige treffen, aber all dies kann die Wissenschaft nicht ersetzen, welche allein ein sicherer und unfehlbarer Führer ist. Die Wissenschaft der Modulation ist nicht so geheim, daß sie nicht leicht begriffen werden könnte. Die génération harmonique offenbart dieselbe.

Mit Anführung noch weiterer Regeln glaubt der Verfasser die Modulationskunst so ziemlich erschöpft zu haben. a) Direkte und unmittelbare Modulation kann stattfinden zwischen zwei Tonarten (tons), welche im ersten Grade verwandt sind, in allen Geschlechtern und modis dieser Tonarten, z. B. zwischen C und F. Diese beiden haben 2 × 11 Skalen und viele Tetrachorde gemeinsam. Das Wichtigste ist eben die Konstitution der einzelnen Skalen, ihr Gerüste (ossature), d. h. Tonika, Quint und Quart. Die Zwischentöne können verschieden sein, je nach dem Geschlechte, darauf beruht der Unterschied der Geschlechter in einem und demselben modus, und der Unterschied der modi und toni (tons) in einem und demselben Geschlechte.

b) Man kann stets direkt und ohne Vermittlung von einem modus in einen andern übergehen, welcher mit ihm gleiche Konstitution (ossature) hat. Zehn modi haben gleiche ossature, nämlich fünf diatonische, drei anhemitonische, und zwei chromatische. Der Übergang ist leicht, vorausgesetzt, daß er in guter und das Ohr befriedigender Weise geschieht. Rechnet man noch hinzu, daß es 11 tons gibt, zwischen welchen die Modulation stets möglich ist, so ist das alles mehr als genug, um der melodischen Inspiration das Mittel zu reichen, ihre Bewegungen zu variieren, besonders wenn man sich erinnert, daß jede dieser Tonarten (tons) 11 modi in sich schließt, welche wieder ein Element der Variierung sind. Fünf Generationen zur rechten Seite eines Tones und fünf Generationen zur linken Seite stehen mit demselben in unmittelbarer Beziehung, z. B. g, as, a, ♭, ♮, C, des, d, es, e, f.

c) Jeder Modus in direkter Beziehung zu einem andern Modus eines verschiedenen Tones kann ihm als Vermittler dienen, um in eine sehr entlegene Tonart zu gelangen, vorausgesetzt, daß dieser Vermittler in unmittelbarer Beziehung zu jedem Modulationsterminus stehe.

Zwischen F und Ces oder H bedarf es nur eines Vermittlers.

Die Enharmonik ist für die Praxis ein vortreffliches und oft gebrauchtes Mittel; jedoch beruht sie auf der temperierten Skala, weswegen hier nichts weiter zu sagen ist. Diese moderne Enharmonik kannten die Griechen nicht.

Nach diesem wendet sich der Verfasser zu der gregorianischen Musik und untersucht, inwiefern darin Modulationen zur Anwendung kommen.

Die griechischen Theoretiker sprechen von Mutationen (Metabole), aber wie sie ausgeführt wurden, wissen wir nicht, da uns die nötigen Dokumente mangeln. Die mittelalterlichen Theoretiker sprechen nicht davon; den modalen Modulationen wendeten sie keine Aufmerksamkeit zu. Tonale Modulationen kommen sehr selten vor, höchstens eine Mutation durch das Synemmenon-Tetrachord mit b; dem können noch einige Anomalien beigefügt werden, wornach ein Stück von dem einen Sänger diesem, von einem andern jenem modus zugerechnet wurde.

Gleichwohl finden sich in den gregorianischen Gesängen zahlreiche modale Modulationen, da es ja unnatürlich ist, längere Gesänge so ganz einförmig zu gestalten. Man findet da oft den Übergang von einem Tetrachord zu einem andern, worin sich eben die Verschiedenheit der modi zeigt. Nur die mittelalterlichen Musiker haben sie nicht bemerkt, und sie konnten sich darüber auch keine Rechenschaft geben, weil sie nicht recht verstanden, worin ein musikalischer modus bestehe und worin sie reell von einander sich unterscheiden (p. 303). Die Anwendung des plagalen modus neben dem authentischen bringt die Wirkung einer wirklichen Modulation hervor, wenn die Melodie abwärts geht und auf der Quint oder Dominante des modus einen Ruhepunkt macht.

Den Schluß des Werkes bilden drei Appendices, von denen der erste eine eingehende kritische Erörterung über das altchriechische System der Modi enthält. Der zweite Anhang verbreitet sich über die Kirchenmusik der Neugriechen. Als Quellen hiezu hat der Verfasser „Etudes sur la musique ecclesiastique grecque“ par L-A. Bourgault—Ducoudray (Paris, Hachette 1877), Abrégé de la théorie de la musique byzantine“ par Chrysanthe de Madylos († 1822) und „Manuel“ composé par Stephanos Michael Lampadarios († 1864) benützt. In ausführlicher Weise bespricht er die Doppelskala, die drei Geschlechter, die acht Modi im allgemeinen und im besondern, den Rhythmus und schließlich die neugriechische Tonschrift.

Der dritte und letzte Anhang betitelt sich: „La Musique de l'Eglise et la Théorie gréco-romaine (et l'Octoechos) und ist eine Auseinandersetzung des Verfassers mit dem gelehrten Direktor des Brüsseler Konservatoriums, F. Aug. Gevaert über dessen Werk „Les Origines du chant liturgique de l'Eglise latine,“ worin zu beweisen gesucht wird, daß die Gesänge des Offiziums (Hymnen, Antiphonen, Responsorien) nach den Regeln der griechisch-römischen Kythara-Musik, die Gesänge der Messe, insbesondere die Gradualia, Alleluja und Tractus sich auf das System des Octoechos oder der acht modi stützen, welche um das 7. Jahrhundert durch die hellenischen Päpste aus dem Orient (Syrien) nach dem Occident eingeführt worden wäre. Hiebei kömmt der Verfasser zu dem Schlusse, daß, wenn seine Aufstellungen als richtig anerkannt werden müssen, für die Gesamtheit der heil. Gesänge es nur ein modales System gebe, nicht das der Griechen, sondern das der heiligen Nation der Hebräer.

Hiemit ist das Wesentlichste dieses interessanten Werkes skizziert. Wie viel Zeit, wie viele Mühe und wie viel Scharfsinn hängt an diesem Buche! Der Verfasser hat viel, sehr viel geleistet, aber nicht in allem ist er glücklich gewesen. Er wollte ein wissenschaftliches musikalisches System auf natürlicher Grundlage errichten, welches nach allen Seiten hin genügte und nahm als solche Grundlage die résonance harmonique, die sogen. Aliquot- oder Obertöne. Er benützte aber nicht alle, welche sich beim Anschlagen eines Tones ergeben, sondern bloß den Grundton und die erste in der zweiten Entwicklungsreihe erscheinende Quint. Aus sieben also nacheinander entwickelten Quinten wird dann eine Skala gebildet, welche die natürliche sein soll. Doch ist eine durch solche Entwicklung gewonnene Skala keineswegs die natürliche Skala, es fehlt ihr die reine Quart. Mag man zum Ausgangspunkte welchen Ton immer nehmen, allezeit erscheint die übermäßige Quart, die reine Quart muß erst durch eine Hilfsoperation gesucht werden. Es wäre aber zu wünschen, daß aus dem Grundprinzip eines Systems sich die erste (hier so bedeutungsvolle) Konsequenz direkt und unmittelbar ergäbe. Infolgedessen kann auch die résonance harmonique nicht den modus C begründen. Nach der Annahme des Verfassers ist nur derjenige ein vollkommener modus, welcher zugleich die

Teilung in reine Quint und Quart von der Tonika aus zuläßt. Dies ist nun bei der unmittelbar aus der résonance harmonique gewonnenen Skala (F G A H C D E F oder C D E Fis G A H C) nicht der Fall; also wäre diese aus der Reihe der übrigen modi auszuschließen, wie es der Verfasser mit den Skalen auf F und H thut. Doch sei dieser Mangel nicht hoch angeschlagen und man kann sich mit der durch nachgängige Hilfsoperation gewonnenen natürlichen Skala zufrieden geben.

Unter den geschichtlich bekannten Systemen, dem chinesischen, dem ägyptischen, dem griechischen, dem mittelalterlichen und dem neueren räumt der Verfasser dem christlich-mittelalterlichen den ersten Platz ein und beschäftigt sich nur mit ihm. Es bietet allein für das neue System des Verfassers den günstigsten Boden. Er hält es dann auch für ein gerechtes Beginnen, diesem ganzen System seine wahren Prinzipien zurückzugeben und seine legitime Entwicklung.

Der Verfasser hat die Anschauung, daß die sogen. gregorianische Musik, wie wir sie gegenwärtig kennen und behandeln, nicht auf den richtigen Prinzipien ruhe und ihre Entwicklung nicht legitim sei. Er hält sich überzeugt, daß dieselbe die Musik der Hebräer sei und es für die Gesamtheit der römisch-liturgischen Gesänge nur ein modales System gebe, nicht das der Griechen, sondern das der geheiligten Nation der Hebräer, und das sei das von ihm auf Grund der résonance harmon. gewonnene System mit dem modi C, G, D, A, E. Die Meinung des Verfassers geht wohl dahin, daß die Hebräer anfangs als Naturvölker kein künstliches Tonsystem gehabt haben werden, sondern ein natürliches, wie er es aus der résonance harmon. konstruiert hat. Daß ihr Gesang Naturgesang war, ist allerdings richtig, aber ob sie dabei ein System besaßen, ist mehr als zweifelhaft. Übrigens zerbrechen wir uns nur unnützerweise über diese Dinge den Kopf, ist ja all das in undurchdringliches Dunkel gehüllt. So viel mir bekannt ist, besitzen die Juden auch jetzt kein eigentliches Tonsystem, ja die deutschen Juden singen ihre Psalmen wieder anders als die spanischen Juden, und wieder anders die italienischen. Das Judenvolk hat beim Gottesdienste im Tempel nichts gesungen, dazu waren reichlich Sänger und Sängerinnen bestellt und was gesungen wurde, ging über Psalmengesang und bestimmte Formeln beim Lesevortrag nicht hinaus. Und so werden die Apostel, als sie das Christentum nach Rom verpflanzten, auch keinen Reichtum an Gesängen, viel weniger ein Tonsystem mitgebracht haben. Auch die ganze Einrichtung des Gottesdienstes in den ersten christlichen Jahrhunderten gestattet es nicht, an kunstreiche Gesänge zu denken, welche eine Theorie und ein modales System zur Voraussetzung haben. Der Psalmengesang und die Akklamationen, worin der ganze kirchliche Gesang bestand, bedurfte dessen nicht. Der Verfasser selbst schreibt, daß es vor Ambrosius keine Theorie gab. Wo aber keine Theorie ist, kann umsoweniger von einem System die Rede sein. Daß hebräische Formeln ins Christentum übernommen wurden, ist noch von niemanden bestritten worden.

Erst nach der Zeit der Christenverfolgungen entwickelte sich die Liturgie und mit ihr der Gesang reicher. Ambrosius bedurfte für den Gesang seiner Hymnen eines modalen Systems, und woher sollte er es anders nehmen, als aus seiner Zeit? Es stand ihm kein anderes zu Gebote, als das griechisch-römische. Davon benützte er, wie man sagt, die modi D, E, F, G.

Ich verstehe nicht recht, warum man sich in neuerer Zeit so sehr bemüht, die kirchliche Musikübung der ersten Jahrhunderte als etwas ganz Absonderliches, Eigenartiges, in ihrer Theorie von der zu dieser Zeit allgemein gültigen Theorie gleichsam hermetisch Abgeschlossenes sich vorzustellen.

Weiter bemerkt der Verfasser: „Die christliche Liturgie der ersten Jahrhunderte hat keine Anleihe beim Heidentum gemacht, sie hat aus einer besseren und reineren Quelle geschöpft, indem dieselbe sich vom Anfang an im natürlichen und erblichen Besitze einer Musik befunden, welche von Gott selbst inspiriert war durch die Zeremonien ihres Kultus. Man kann keine Zeit angeben, wann der gregorianische Gesang in der Kirche angefangen hat. Mag man auch noch so hoch in der Geschichte hinaufsteigen, so findet man beinahe die gleichen Formen, wie in der späteren Zeit.“ Dann führt er mehrere, teils sehr ausgedehnte Stellen aus Kirchenvätern und andern alten Schriftstellern vor, welche genügen sollen, um das Alter des gregorianischen Gesanges als ein fait indiscutable zu zeigen, das sich sonst noch kundgeben soll durch den eminent archaistischen Charakter voll Einfachheit und Natürlichkeit.

Welche Gesänge der Verfasser im Auge hatte, als er dies alles schrieb, ist mir unklar, ob die Altargesänge und die Psalmen oder die Melodieen, welche wir in unsern Choralbüchern, z. B. im Graduale rom., in dem von Pothier



besitzen. Letztere scheinen wenigstens mir nicht gar so einfach und natürlich und auch nicht so eminent archaistisch. Sie stammen auch nicht aus den ersten Zeiten des Christentums, sondern erscheinen erst im achten Jahrhundert. Wie vorher der liturgische Gesang beschaffen war, das ist für uns beinahe eine vollständige terra incognita. Die Väterstellen, welche man zum Beweise des hohen Alters des Kirchengesanges anführt, bezeugen nur, daß jederzeit der Gottesdienst von Gesang begleitet war, weiteres, wie z. B. die Melodieen beschaffen waren, nach welchem System sie gebildet waren, sagen sie nicht. Also, wir können in der Geschichte des römischen Kirchengesanges, insofern es die Melodieen selber betrifft, nicht viel über das achte Jahrhundert hinaufsteigen, darüber hinaus fehlen alle schriftlichen Dokumente.

Einigen Behelf jedoch bieten die koptischen Kirchen-Melodieen,[1] in denen der Verfasser auch noch einen Beweis dafür finden will, daß das ursprüngliche modale System des gregorianischen Gesanges das von ihm aufgestellte sei und somit der erste modus nicht auf D, sondern auf C seinen Sitz gehabt habe. Diese Gesänge stellen sich, entgegen den gregorianischen Melodieen, welche doch immer, auch die kleinsten Antiphonen, einen melodiösen Gehalt haben, in weit überwiegender Zahl als an sich einfache, primitive, oft mit gleichförmigen Zierfiguren überladene Gesänge dar, welche von wohlgeordneter Melodie sehr wenig an sich tragen. Als Schlußnoten fungieren (nach der Aufzeichnung des P. Blin, welcher, um chromatische Zeichen zu vermeiden, nur die diatonische Skala von C benützte) E G a h c d e f. Einigermaßen können sie uns ein Bild sehr alter Gesänge geben, doch dürfen wir nicht glauben, hier Originale aus den frühesten Jahrhunderten vor uns zu haben. Sie sind bisher noch nie aufgezeichnet gewesen, sondern haben sich bloß durch mündliche Tradition vererbt; wie viel mögen sie im Munde der Sänger im Laufe so vieler Jahrhunderte an Originalität verloren haben! P. Blin schreibt selbst: „mais on comprend, tout était exposé au caprice et à la fantasie." Wenn man diese Gesänge durchsingt, so klingt oftmals etwas ganz Modernes heraus; ein Sprung in die kleine Septime oder eine schnelle Figur c e d c h d c h hat nichts archaistisches an sich; ungemein häufig, zum Überdruß, begegnet uns die Melodieführung c f e d e d c d, c d f e d e c d usw.

Der Verfasser findet dann in diesen Gesängen die modi (Tonarten) C, D, E, G, A und nimmt die in andern Tönen schließenden Melodieen als Transpositionen an. Bei einigen dieser Gesänge läßt sich ein bestimmter Modus nach der Konstititution desselben allerdings nachweisen (a, G), bei vielen andern bleibt es aber zweifelhaft, indem nur eine kurze Schlußformel oder der Schlußton auf einen modus hindeutet.

Trotz ihrer Bewegtheit und ihres Figurenreichtums leiden sie doch an einer gewissen Einförmigkeit, welche noch dadurch gesteigert ist, daß P. Blin dieselben in Takteinteilung gebracht hat. Was hier besonders in die Wagschale fällt, ist das Dominieren des Tones C, auch bei denjenigen Gesängen, welche in einem andern Tone, z. B. d, e, h, a schließen. Für unser Ohr macht dies den Eindruck, als bewegten sich diese Gesänge immer in C dur mit Unterlage des Tonika und Dominanten- und Dominantseptimen-Akkordes, mit dem Abschluß auf der Tonika oder der Quint (d) oder Terz (h) des Dominantakkordes.

Sollte nun dieses wirklich darauf hindeuten, daß das ursprüngliche modale System mit C begonnen habe? Ich glaube es nicht. Diese orientalischen Gesänge, ihrem Typus nach ganz verschieden von den gregorianischen und unzweifelhaft älter, gehören verschiedenen Epochen an. Obwohl aber in den orientalischen Kirchen eine Stagnation in der Kunstübung eingetreten war, so verbürgt sie doch nicht die Unversehrtheit des Gesangschatzes, nicht bloß wegen der bloß mündlichen Tradition, als auch wegen der so häufigen, tiefeingreifenden Wirren in dieser Kirche. Abgesehen von diesem allen scheint mir die Annahme eines eigentlichen C-Modus (in Begleitung der andern modi) nicht notwendig. Die betreffenden Gesänge, wie mir sehr wahrscheinlich dünkt, sind reine Naturgesänge, sie sind aus der Rezitation hervorgegangen.[1] Man hat dann die Rezitationslinie mit einfachen Figuren durchbrochen und einem melodiösen Gesange angenähert. Als ein solcher Rezitationston bot sich am natürlichsten und populärsten ein Ton dar, welcher zwei ganze Töne über sich und einen Halbton unter sich hat, z. B. h C d e, e F g a, noch ein Halb-

[1] Chants liturgiques coptes. Notés et mis en ordre par le Père Jules Blin S. J. Missionaire en Égypte. I. Partie chantée par le Peuple et le Diacre. Le Caire. Imprimerie national 1888.

[1] O. Fleischer, Neumen-Studien. I. T.



ton oben dazu war ebenso natürlich. Diese den Rezitationston umgebenden Töne finden sich denn auch zu den Zierfiguren verwertet. Die betreffenden Melodieen haben auch einen geringen Umfang, 4—5 Töne, a h c d e, h c d e f, a h c d, g a h c d. Einige dieser Melodieen schließen in a, h, c, ohne daß man darin selbst ein wirkliches Gebilde eines bestimmten modus ersehen könnte, einigen ist auch nur eine Schlußformel c h a angehängt. Dies alles bestimmte mich, der Ansicht des Verfassers von einem C-modus nicht beizustimmen. Manche der koptischen Gesänge tragen allerdings eine bestimmte Modusbildung deutlich an sich, diese sind sicherlich späteren Datums. Bemerkenswert ist noch, daß die meisten Gesänge, wenn man einen modus für sie annimmt, nur in plagaler Form erscheinen.

Noch bemerkt der Verfasser, bei den koptischen Gesängen finde sich der F-modus (welchen auch er verwirft) nicht angewendet (ne se trouve nulle part), und erklärt die Melodieen mit dem Schlußton f als transponierte Melodieen des modus C. Das ist nicht so ganz richtig. Einige derselben lassen wegen ihres geringen Umfangs eine solche Transposition zu, wie man auch einige C-Melodieen ohne Anstand nach F transponieren kann. Jedoch drei dieser Melodieen (P. Blin, Nr. 13. 16. p. 72) gestatten eine solche Versetzung nicht, man müßte denn ein Fis gebrauchen.

Der Verfasser beurteilt die gregorianische Theorie stets nach seinem eigenen System und findet demnach selbstverständlich viel Abweichendes. Dabei scheint er doch manchmal zu weit gegangen zu sein. So heißt es öfter, daß die mittelalterlichen Theoretiker das Wesen des Modus nicht recht verstanden hätten. Und doch findet man zwischen der Definition und Erklärung, welche der Verfasser gibt, und dem was jene Theoretiker darüber sagen, keinen wesentlichen Unterschied. Ein Unterschied, welcher jedoch das Wesen nicht betrifft, besteht darin, daß die gregorianische Theorie ihre modi auf D, E, F, G bildet, während der Verfasser die seinigen auf C, G, D, A, E gebildet hat. Insbesondere verpönt er das ♭ (molle) und schreibt, die Griechen nach Pythagoras und auch die mittelalterlichen Theoretiker hätten die Bestimmung, welche dieser Philosoph dem tetrachordum synemmenon gegeben, (nämlich eine Melodie in einem höheren Tetrachorde ausführen zu können, A H C D E F G a ♭ c) vergessen und nicht mehr gekannt und für alle modi angewendet, was ungehörig sei.

Die Kunst ist etwas Lebendiges und entwickelt sich fort und fort, und so kommt es, daß spätere Zeiten frühere Theoreme entweder umgestalten, verändern oder ganz fallen lassen. Jedenfalls hat das ♭ seine Berechtigung für jeden modus zur Vermeidung des Tritonus. Für die lebensvolle Praxis ist es wohl auch nicht vorteilhaft, eine straffe Ausführung eines bloß durch Spekulation gewonnenen theoretischen Satzes zu fordern; seit Pythagoras ist schon eine lange Zeit dahingegangen.

Unzutreffend sind auch die Behauptungen, daß Gregor, durch das griechische System irregeführt, einiges wenige davon in die gregorianische Theorie verflochten habe, daß seit Gregor die griechische Theorie allmählich verschwand, und daß man dieselbe auf den gregorianischen Gesang anwendete, ohne zu bemerken, daß man dadurch eine heillose Verwirrung hervorrief (p. 67).

Der hl. Gregor war allerdings thätig für den Kirchengesang, jedoch von der eigentlichen Thätigkeit desselben wissen wir nur: „antiphonarium et alium cantum composuit, ordinavit atque constituit.“[1]) Das ist alles, was wir wissen, mehr nicht. Die griechisch-römische Theorie war auch nach Gregor lange gekannt und gebraucht. Noch im zehnten Jahrhundert wurde in den Schulen Martianus Capella commentiert, und des Boetius Musica ist ein Hauptwerk, dessen sich noch Johannes von Muris (14. Jahrh.) bei seinen akademischen Vorlesungen bediente. Das uns bekannte gregorianische System ist dann nicht aus einer ungeschickten Vermischung des griechischen mit einem vermeintlich ursprünglich gregorianischen Systeme hervorgegangen, sondern es bildet eine weitere Entwicklungsstufe des griechischen Systems,[2])

[1]) Gerbert, De Cantu I. 248.

[2]) Der Zusammenhang des mittelalterlichen Tonsystems mit dem griechischen möchte sich vielleicht folgendermaßen gestalten: Wie die griechische Musik nach Pythagoras sich höher entwickelte, so trat hierin später auch kein Stillstand ein. Cl. Ptolomäus (2. Jhdt. nach Chr.) redet in Harmonicorum lib. II. c. 10 von Musikern, welche acht Tonarten oder Oktavreihen annahmen (ad octo Tonos processerunt) statt der sieben, welche man vom Proslambanomenos (A) bis zu Lichanos meson (G) zählte. Sie legten, schreibt er, die alten Töne dorisch, phrygisch und lydisch zu grunde, nahmen den um eine Quart über dem dorius liegenden Ton und nannten ihn mixolydisch. Ebenso verfuhren sie mit den andern drei Tönen, nur

eigentlich eine Vereinfachung; es wurde zweifelsohne aus dem Oriente importiert. Es trat ohne Vermittlung zugleich mit den neuen Melodieen, welche ganz nach demselben gebaut waren, im Abendlande auf. Da das griechisch-römische System bis zum 7. oder 8. Jahrhundert in den abendländischen Kirchen geherrscht hatte, so kann es nicht auffallen, daß die Tonlehrer Mühe hatten, sich in die neue Theorie hineinzufinden. Die griechische Abkunft kann das gregorianische System nicht verleugnen, Konstitution und Nomenklatur bezeugen es.

Noch ein Punkt bedarf der Rektifizierung. Seite 133 heißt es, daß die Alten statt sechs modi bloß vier annahmen, weil sie die zwei modi auf C und A für überflüssig hielten, da die C-Reihe durch die F-Reihe mit ♭, die A-Reihe durch die D-Reihe mit ♮ ersetzt werden könne. Diese Prozedur ist allerdings möglich, aber keiner der Alten macht davon Erwähnung.

Hiemit schließe ich meine Bemerkungen, welche dem sonstigen wissenschaftlichen Werte des Buches keinen Abtrag thun sollen. Es ist ein bedeutendes Studienwerk, welches in strengster Konsequenz vorgeht. Der praktische Erfolg wird, wie vorauszusehen, hinter den Erwartungen des Verfassers zurückbleiben.[1]) Die Komponisten werden vor den 165 Skalen zurückschrecken, und die Kirche wird in ihren liturgischen Gesängen keine Änderung vornehmen; sie wird auch fortan bei dem bisherigen gregorianischen modalen System, das ihr bisher,

---

umgekehrt, indem sie die eine Quart tiefer liegenden Töne beziehungsweise hypodorisch, hypophrygisch und hypolydisch nannten. Ferner schreibt er c. 11: „Alle diese Töne können als Mese genommen und daraufhin Oktavengattungen gebildet werden. Wenn man z. B. die mittleren Töne des ganzen Systems, etwa von E zu e nimmt, so wird die Mese des Myxolidius die Paranete-diezeugmenon (d) sein und so die erste Species diapason sich ergeben. Die lydische Mese ist die Trite diezeugmenon (c) und mit ihr ergibt sich die zweite Spezies; die phrygische Mese findet sich auf der Paramese (♮) u. s. w. Manuel Bryennius (um 1320 in Konstantinopel) schreibt in seiner „Harmonik" Lib. II, sectio III.: „Jeder tonus (Oktavgattung) wird aus zwei verbundenen Tetrachorden gebildet mit einem tonischen (?) Intervalle. Die Nete des oberen Tetrachordes ist Nete des ganzen Tones. . . . Die Nete des untern Tetrachordes ist zugleich Hypate des obern Tetrachordes und wird Mese genannt. Der an die Hypate des ganzen tonus sich anschließende Ton wird Proslambenomenos geheißen. Der erste und tiefste tonus ist derjenige, welcher als Nete (obersten Ton) die Mese (positione) (a), als Mese die Hypate meson (E) die Hypate Hypaton (B, H) als Hypate, und als Proslambenomenos den Proslambenomenos des ganzen Systems hat." Und so ähnlich bei den übrigen Tönen. In dieser Weise die acht Töne geordnet, ergibt sich:

Proslamb.	Hypate.			Mese.			Nete.	
G	a	h	c	d	e	F	g	mixolydisch.
F	G	a	h	c	d	e	f	lydisch.
E	F	G	a	♮	c	d	e	phrygisch.
D	E	F	G	a	♮	c	d	dorisch.
C	D	E	F	G	a	♮	c	hypolydisch.
B(H)	C	D	E	F	g	a	♮	hypophrygisch.
A	B	C	D	E	F	G	a	hypodorisch.

Hypomixodydisch ergab sich wohl als ein um ein Quart tiefer angenommener tonus später von selbst. Es ist vorläufig genug, daß Ptolomäus konstatiert, daß es schon im zweiten Jahrh. Neuerer gab, welche acht Tonarten (toni) annahmen, die alten drei toni (dorisch, phrygisch und lydisch) nebst einem mixolydischen zu Grunde legten und die übrigen als Untertonarten behandelten; ebenso daß nach der Anweisung des Bryennius, welche er aus alten griechischen Traktaten schöpfte, bei Anwendung der von Ptolomäus angegebenen Meses sich ganz genau die mittelalterlichen toni samt ihren Namen ergeben. (Vgl. Gerbert, Script. I. 341. b.)

Ist auch bei weitem noch nicht alles klar, so glaubte ich doch solches hier einfügen zu sollen, um etwa Kenner der griechischen Musik zu veranlassen, in dieser Richtung ihre Kräfte einzusetzen.

[1]) Die moderne Musikwissenschaft ist bereits zu andern Resultaten bezüglich der résonance harmonique gekommen. Eine heuer erschienene Broschüre („Die Theorie der Tonalität. Ein Beitrag zur Gründung eines konsequenten Ton- und Musiktheorie-Systems von Werker." Norden und Norderney. Verlag von Herm. Braams, 1898) bezeichnet unsere Dur- und Molltonleitern auf Grund der Ober-, Unter- und Kombinationstöne als untonal, und unsere jetzigen Tongeschlechter falsch. Die vernünftigste Tonleiter sei die der Zigeuner: f, g, as, h, c, des, e, f; diese als streng geschlossene Tonalität sei reicher an Harmonieen und biete mehr melodische Vielseitigkeit, vor allem auch mehr Modulationsgelegenheiten als die alten Kunstleitern. — Nun, die Wissenschaft soll ja fortschreiten, aber ich meine:

Est modus in rebus, sunt certi denique fines,
Ultra quos citraque nequit consistere rectum.



seit mehr als 1000 Jahre gedient hat, und auf welches gestützt man auch jetzt noch die liturgischen Gesänge vollkommen ausführen kann, verbleiben.'

Es ist auch der II. und III. Band dieses Werkes schon in meinen Händen, doch muß ich deren Besprechung auf den nächsten Band des Jahrbuches verschieben.

Metten.

P. Utto Kornmüller, O. S. B.

Illustrierte Musik-Geschichte von Adalbert Svoboda. Mit Abbildungen von Max Freiherrn v. Branca. Zwei Bände. Stuttgart. Carl Grüninger. I. Bd. 1892 (283 S.). II. Bd. 1893 (331 S.). Preis broschiert 10 ℳ. In elegantem Original-Leinwandband mit Farbendruck 12 ℳ.

Im ersten, mit 47 Abbildungen geschmückten Bande verbreitet sich der Herr Verfasser, welcher als Redakteur der in gleichem Verlage erscheinenden „Neuen Musik-Zeitung" thätig ist, über die Musik bei den Kulturvölkern des Altertums, die musikalischen Zustände in China, Beziehungen der Musik zur Kultur und zum Leben in Japan, Musik in Indien, Musik und Poesie in Babylonien und Assyrien, Wechselbeziehungen von Musik und Leben in Persien, Bedeutung der Musik bei den Arabern und bei den andern Islamiten, die Musik als Kulturmacht in Ägypten, die Musikpflege bei den Juden, die Kulturbedeutung der Musik in Griechenland und über die Tonkunst bei altitalischen Völkern. Nach diesen zum Teil sehr ausführlichen und mit großer litterarischer Geschicklichkeit geschriebenen Schilderungen erwartet der gebildete Musiker im zweiten Bande noch nicht den Abschluß des Werkes, sondern er hofft auf der geschaffenen breiten Basis die späteren glanzvollen Epochen der Tonkunst in gleichem Umfange und mit gleicher Sorgfalt behandelt zu sehen. Dieses ist aber nicht überall geschehen, und man könnte, um einen harmonischen Ausbau des ganzen Werkes zu erhalten, ohne große Mühe mit dem fehlenden Material einen dritten Band ausfüllen.

Vieles von den Forschungen auf dem Gebiete der Kulturvölker des Altertums wird heutzutage auf den musikalischen Markt gebracht: „Wahres und Neues; aber wäre das Wahre nur neu, wäre das Neue nur wahr!" Damit soll jedoch durchaus nicht der Fortschritt geleugnet werden, den die Musikforschung auf diesem Gebiete in den beiden letzten Jahrzehnten gemacht hat. Es ist zwar nicht möglich durch die in den Ruinen der Stadt Ninive aufgefundenen Keilschrift-Fragmente, Skulpturen und Bilderchroniken, welche ehemals die Säle der königlichen Paläste schmückten, oder durch die plastischen Darstellungen und Abbildungen, welche an ägyptischen Gräberwänden interessante Momente des damaligen Kulturlebens verewigen, sichere Schlüsse über ein Tonsystem der Ägypter und Babylonier zu ziehen; jedoch bieten aufgefundene Tonwerkzeuge, welche in Berlin, Paris, London, Florenz ꝛc. aufbewahrt werden, in Verbindung mit den genannten Darstellungen Anhaltspunkte genug, um sich in großen Zügen ein Bild von dem musikalischen Leben und Treiben und dem allgemeinen Charakter der Tonkunst dieser Kulturvölker ausmalen zu können.

Weit bessere und zuverlässigere Quellen besitzen wir jedoch über die Musik der Griechen. Von S. 184 an werden wir mit ihren „tonfreundlichen Göttern" bekannt gemacht. Daran reihen sich (S. 207 ff.) Schilderungen über diejenigen religiösen, politischen, landwirtschaftlichen und häuslichen Feste, bei denen die Tonkunst eine Rolle spielte. Im folgenden Abschnitt (S. 230 ff.) werden uns in illustrierten Beschreibungen die musikalischen Instrumente der alten Hellenen vorgeführt. Hieran anschließend (S. 234 ff.) begegnen wir den griechischen Schriftstellern über Musik. Lobend ist dabei besonders zu erwähnen, daß „die ethisch-pädagogische Würdigung der Musik durch Plato und Aristoteles"[1] klar und präcis dargestellt ist. „Den goldnen Lehren des idealen Atheners und des weisen Stagiriten ist noch jetzt Befolgung zu wünschen. Was sie verlangen, sind keine unmöglichen Ideale, sondern Dinge, die in ihrer einfachen Natürlichkeit auch ganz einfach und natürlich verwirklicht werden könnten, wenn Mangel an Einsicht, schlechter Wille oder Verkehrtheit nicht auch diese Ideen zu unmöglichen Idealen zu machen eifrig bemüht wären."[2] „Plato und Aristoteles bleiben immer der Doppelstern der antiken Welt, welcher in strahlendem Glanze durch die Jahrhunderte leuchtet und der Tonkunst ihre unvergängliche ethisch-

---

[1]) Walter in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Herausgegeben von Fried. Chrysander, Phil. Spitta und Guido Adler. VI. Jahrgang. Leipzig 1890. S. 388—415.

[2]) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. I. Bd Leipzig 1880. S. 345.



pädagogische Aufgabe zeigt."[1]) Schade, daß der Verfasser diesen Abschnitt mit einem Satze schließt, welcher beginnt: „Aristoteles lobte auch sehr die dorische E-moll-Leiter ohne Fis und Dis" (S. 244); das ist doch wohl contradictio in adjecto in stärkster Form. Von der eigentlichen Musiklehre der alten Griechen, über Skalen, Notenschrift rc. erfährt der Leser nur sehr wenig; dafür wird auf gute Fachschriften hingewiesen. — In ähnlicher Weise wird auch das Schlußkapitel des ersten Bandes „Die Tonkunst bei altitalischen Völkern" (S. 251 bis 283) behandelt.

Zu bedauern ist der Mangel getrennter und ausführlicher Register. Das knappe „Inhalts-Verzeichnis" kann nicht als Ersatz dienen. Dadurch wird eine rasche Orientierung unmöglich, und der ausgiebige Gebrauch sehr erschwert.[2]) Im II. Band ist als Führer außer dem „Inhalts-Verzeichnis" nur ein alphabetisches „Verzeichnis der Komponisten" enthalten, welches sich aber mit dem Inhalte des Bandes nicht vollständig deckt. Gerade von einem Register muß man verlangen, daß es sorgfältig und genau gearbeitet ist, sonst wird der Forscher nicht schnell und sicher belehrt, ob er in dem vorliegenden Buche etwas finden kann.

Im zweiten Bande, der mit 78 Illustrationen geziert ist, werden zunächst die „Beziehungen der Musik zur Poesie im frühen Mittelalter" geschildert. Im Anschluß hieran referiert der Verfasser, „Wie das Volk in Wort und Ton dichtet" (S. 11—47) und behandelt dann „Mythische Stoffe für Vertonungen" (S. 47 bis 51). — In dem Kapitel „Die Tonkunst im Dienste der christlichen Religion" (S. 52—56) wird S. 52 der bekannte Ausspruch des heiligen Augustinus (354—430) über den Mailänder Kirchengesang in einer sehr ungenauen und gänzlich verstümmelten Übersetzung wiedergegeben. Die Eindrücke, welche der heil. Kirchenvater von diesen Choralgesängen empfing und in seinen „Bekenntnissen" niedergeschrieben hat, waren folgende: „Quantum flevi in hymnis et canticis tuis, suave sonantis ecclesiæ tuæ vocibus commotus acriter! voces illæ influebant auribus meis et eliquebatur veritas tua in cor meum et exestuabat inde affectus pietatis; et currebant lacrymæ et bene mihi erat cum eis."[1]) — S. 53 schreibt der Verfasser: „Ambrosius, zu Rom 333 geboren." Statt dessen wird es sich empfehlen zu lesen: „Ambrosius, zu Trier c. 340 geboren." Der Vollständigkeit halber ist hinzuzufügen: „gestorben 4. April 397 zu Mailand."[2]) — Den Abschluß dieser Seite bildet folgender Satz: „Diese Schule bewahrte als kostbare Reliquien das Bett Gregors, sein Ritual (?) und die Peitsche, mit welcher dieser Heilige die jungen Geistlichen (?) und Chorknaben züchtigte, (?) wenn sie nicht tonrein einsetzten." (?) Diese Darstellung (resp. Übersetzung) entspricht keineswegs den vorhandenen Dokumenten;[3]) denn nur soweit diese „im Hintergrunde stehen, soweit reicht die Glaubwürdigkeit einer Behauptung — in historischen Dingen."[4]) — Über das eigentliche Wesen, den Charakter, die Dominantenbildung rc. der Kirchentonarten erfahren wir nichts. — Auf S. 54 wird der Gesang Ut queant laxis eine „lateinische Ode" genannt, während er doch in der Vesper und in der Geschichte stets als Hymnus bezeichnet wird. — Bei der Aufzählung der bekannten,

[1]) Vierteljahrsschrift, l. c. S. 415.

[2]) Joh. Friedr. Böhmer (1795—1863), von dem sein Freund Struckmann in Göttingen meinte, er „wäre ein rechter Registermacher," äußerte bereits im Jahre 1826: „Aber ich bleibe dabei: es gibt kein gutes Buch ohne ein gutes Register und Inhalsverzeichnis, und diese fehlen in den meisten Büchern nicht bloß aus unverzeihlicher Nachlässigkeit gegen die Leser, sondern weil die Herren Verfasser sie nicht machen können aus Mangel an Klarheit über ihre eigenen Gedanken." J. Janssen, Joh. Friedr. Böhmers Leben und Anschauungen. Freiburg 1869. S. 33.

[1]) S. August. Confess. lib. IX. cap. 6. „Wie viele Thränen habe ich vergossen bei deinen Hymnen und Liedern! Wie ward ich gerührt, wenn deine Kirche von lieblichem Gesang erschallte! Jene Töne träufelten in mein Ohr und mit ihnen ward deine Wahrheit in mein Herz gegossen, also daß die Glut der Andacht in ihm aufloderte. Und meine Zähren flossen und es ward mir wohl dabei."

[2]) Baunard, Geschichte des heil. Ambrosius. Freiburg 1879. Wetzer und Weltes Kirchenlexikon I. Bd. Freiburg 1882. Sp. 695. G. M. Dreves, Aurelius Ambrosius, der Vater des Kirchengesanges. Freiburg 1893.

[3]) „Ubi usque hodie lectus ejus, in quo recubans modulabatur et flagellum ipsius, quo pueris minabatur, veneratione congrua cum authentico Antiphonario reservatur." Joannes Diaconus, Vita S. Gregorii Magni lib. II. cap. 6, bei J. Mabillon, Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti. Paris 1668. I. 415.

[4]) Vierteljahrsschrift l. c. I. 1885. S. 399.



jetzt noch gebräuchlichen Sequenzen durften Victimæ Paschali laudes für Ostern und Veni sancte Spiritus für Pfingsten nicht fehlen. Auch die Namen der Verfasser hätten die Leser wohl gern erfahren.[1]) Ebenso mangelt die Angabe der einschlägigen Litteratur.[2]) — Hier und auf S. 160 werden „Hucbald“ und „Die Anfänge des Kontrapunktes“ zusammen in 14 Zeilen dargestellt, ja bei „Franco von Köln“ und „Die Mensuralnotenschrift“, über welche H. Bellermann,[1]) G. Jacobsthal[2]) und H. Riemann[3]) ganze Bücher geschrieben haben, sollen sogar 6 Zeilen ausreichen, „um den Wertgehalt jener Tonwerke zu beurteilen, über welche ein jeder Musikfreund unterrichtet sein will.“[4]) — Überhaupt sind in dem II. Bande einzelne Abschnitte so mangelhaft behandelt, daß es unmöglich ist, ein summarisches Urteil über die Arbeit abzugeben. Während z. B. in dem vorliegenden Buche über den Lebenslauf und die Werke eines Berlioz und Chopin je 5, Rubinstein 6, Schumann 9 und Wagner sogar 32 Seiten geschrieben sind, müssen sich z. B. Palestrina mit kaum 2 Seiten, Monteverdi mit 34, Orlando mit 30 und Frescobaldi nebst seinem Schüler Froberger mit je 7 Zeilen begnügen. Da über die 5 letzteren Meister wertvolle Spezialstudien[5]) vorliegen, welche hier wenig-

---

[1]) Victimæ Paschali laudes von Wipo von Burgund, † c. 1050. Veni sancte Spiritus von Robert, König von Frankreich 997—1031. Lauda Sion Salvatorem von Thomas von Aquin 1227 bis 1274. Stabat mater dolorosa von Jacopone da Todi † 1306 (K. M. J. 1883, S. 59—66). Dies iræ von Thomas von Celano † 1250 (K. M. J. 1895, S. 36—46).

[2]) Dr. K. Bartsch, die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung. Rostock 1868. Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmäßigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter. Heidelberg, 1841. P. Anselm Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert. Einsiedeln und New-York 1858. S. 39 ff. Wetzer und Welte, l. c. XI. 159—169. J. Kehrein, Lateinische Sequenzen des Mittelalters. Mainz 1873. N. Gihr, Die Sequenzen des römischen Meßbuches. Freiburg 1887. Dr. J. Katschthaler, Kurze Geschichte der Kirchenmusik. Regensburg 1893. P. U. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst. I. Teil. Regensburg 1891. S. 269. Gregorius-Blatt 1888, S. 57. P. A. Kienle, Choralschule. Freiburg 1884. S. 109. P. Gall. Morel, Lateinische Hymnen des Mittelalters. Einsiedeln. I. Hälfte 1866, II. Hälfte 1868. F. L. Mono, Lateinische Hymnen des Mittelalters. Freiburg 1853—1855. 3 Bände. F. W. E. Roth, Lateinische Hymnen des Mittelalters. Augsburg 1888. S. Kümmerle, Encyklopädie der evangel. Kirchenmusik. III. Bd. Gütersloh 1894. S. 366—370. G. M. Dreves, S. J., Analecta hymnica medii aevi. Tom. VII—X. Leipzig 1889—1891. Ad. Reiners, Die Trogen-, Prosen-, und Präfations-Gesänge des feierlichen Hochamtes im Mittelalter. Aus drei Handschriften der Abteien Prüm und Echternach. Luxemburg 1884. Dr. Herm. Adalb. Daniel, Thesaurus hymnologicus sive hymnorum canticorum sequentiarum circa annum M. D. usitatorum collectio amplissima. Tom. II. Lipsiae 1844.

[1]) Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Berlin 1858.

[2]) Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts. Berlin 1871.

[3]) Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1878.

[4]) Bd. I, Vorrede S. VI.

[5]) G. Baini, Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Vol. I. II. Roma 1828. C. v. Winterfeld, Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst. Breslau 1832. F. S. Kandler, Über das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina. Herausgegeben von R. G. Kiesewetter. Leipzig 1834. W. Bäumker, Palestrina. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchenmusikalischen Reform des 16. Jahrhunderts. Freiburg 1877. A. Cametti, Cenni biografici di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Milano 1895. G. Tebaldini, Della musica sacra. Giovanni Pier Luigi da Palestrina. Padova 1895. E. J. Delécluze, Palestrina. Paris 1842. Dazu kommen Dr. Haberls neueste Forschungen, welche in einzelnen Jahrgängen des Cäcilien-Kalenders, des kirchenmusikalischen Jahrbuches und der Musica sacra veröffentlicht sind. — H. Delmotte, Notice biographique sur Roland de Lattre, connu sous le nom d'Orland de Lassus. Valenciennes 1836. S. W. Dehn, Biographische Notiz über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen Orland de Lassus. Berlin 1837. A. Matthieu, Roland de Lattre. Mons 1838. F. K. Kist, De Levens-Geschiedenis van Orland de Lassus. La Haye 1841. W. Bäumker, Orlandus de Lassus, der letzte große Meister der niederländischen Tonschule. Freiburg

stens hätten genannt werden müssen, da der Verfasser ja auch an anderen Stellen des Buches Quellen zu citieren pflegt, so kann das gebotene, zum Teil fehlerhafte Material nicht ausreichen, um zu ersehen, „wie die physische Beschaffenheit des Künstlers, seine Erziehung, die Vorbilder, die er studiert und in sich aufgenommen hat, der Einfluß seiner Umgebung auf seine künstlerischen Anschauungen, die künstlerische Stellung, die er bekleidet, die Momente, die gewaltig in sein Gefühlsleben eingriffen, die Art seiner Produktionsthätigkeit, sein Verhalten zu den übrigen Künsten, sowie endlich seine ethischen und kulturellen Anschauungen"[1]) gewesen sind. Und dabei hat es der Verfasser für zweckmäßig oder notwendig gehalten, hier und da Bemerkungen einzufügen, bei denen man sich wundern muß, wie sie sich in die Spalten einer Musikgeschichte verirren konnten, welche zudem noch von dem Verfasser als ein Buch bezeichnet wird, das „die Ansprüche gebildeter Leser beachten"[2]) will; z. B. „Auf einem plastischen Flachbilde aus Kujundschik steht vor dem königlichen Spender des Weinopfers ein Priester, welcher seinen frommen Oberherrn mittels eines Weihwedels besprengt. Einen Beweis von der Zähigkeit, mit welcher sich rituelle Bräuche erhalten, liefert der Umstand, daß Personen hohen gesellschaftlichen Ranges bei feierlichen Anlässen an den Pforten katholischer Kirchen auch jetzt noch von Priestern mit Wedel und Weihwasser erwartet werden."[3]) „Ewig unverändert dasselbe![1]) — war ja immer ein Wahlspruch der Kirche."[2]) „So recht bezeichnend für jene Unterwürfigkeit, welche kein Stück Gedankenarbeit ohne Billigung der hohen Vorgesetzten veröffentlicht, ist der Censurstempel: „Superiorum permissu" (mit Erlaubnis der Vorgesetzten) dieser Schrift."[3]) Mit Spinoza antworte ich hierauf: „Neque videre, neque flere, nec detestari sed intelligere." Es kommen der witzelnden und spöttischen Bemerkungen noch mehrere vor.[4]) Der Raum für diese hätte einer besseren Sache dienen können. — Was Svoboda von St. Hildegard und Elisabeth von Schönau (S. 57) interessantes zu sagen oder vielmehr für die Musikgeschichte nicht zu sagen weiß, besteht allein darin, daß „deren Hochsinn und weibliches Empfinden sie u. a. bewog, gegen das Töten ketzerischer Freidenker das Wort zu erheben." Elisabeth von Schönau starb nicht 1165, sondern 1164.[5]) Den forschenden Musiker würde sicherlich eine Notiz über das Werkchen von „F. W. Roth, Das Gebetbuch der heiligen Elisabeth von Schönau nach der Originalhandschrift des 12. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Liturgie, Musik und Malerei" (Augsburg 1886) mehr interessiert haben als die obige Bemerkung. Bei der Äbtissin Hildegard von Bingen (1098—1179) mußten auf „F. W. E. Roth, Die Lieder und die unbekannte Sprache der heil. Hildegardis" (Wiesbaden 1880) und „J. Ph. Schmelzeis, Das Leben und Wirken der heiligen Hildegardis" (Freiburg 1879) hingewiesen werden, weil dieses Buch in einem 14 Seiten starken Anhange verschiedene Gesänge der hochbegnadigten Seherin bringt, und ihre musikalische Wirksamkeit daselbst (S. 449—494) näher geschildert wird.[6])

1878. K. M. J. 1893, S. 61—73. E. v. Destouches: Orlando di Lasso. Ein Lebensbild zum dritten Centenarium seines Todestages. München 1894. T. Mantovani, Orlando di Lasso. Milano 1895. G. Camport, Notizie delle relazioni di Orlando di Lasso e di G. Pier Luigi da Palestrina co' principi Estensi. Modena 1869. — E. Vogel, Claudio Monteverdi. Leben, Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichnis seiner im Druck erschienenen Werke. Leipzig 1887. St. Davari, Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi. Mantova 1885. — Fr. Xav. Haberl, Hieronymus Frescobaldi. Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund archivalischer und bibliographischer Dokumente. K. M. J. 1887, S. 67—82. — Fr. Beier, Über Johann Jacob Frobergers Leben und Bedeutung für die Geschichte der Klaviersuite. Leipzig 1884.

[1]) Vierteljahrsschrift l. c. I. 1885. S. 11.

[2]) Bd. II, Vorwort, S. 3.

[3]) Bd. I, S. 84.

[1]) Ein Katholik wird hier hinzufügen: in Glaubens- und Sittenlehren, aber gesunder (vernünftiger) Fortschritt in Kunst und Wissenschaft.

[2]) Bd. II, S. 53.

[3]) Bd. II, S. 131. Es ist hier von A. Kirchers Musurgia universalis die Rede.

[4]) Bd. II, S. 55, 58, 75, 84, 113, 135, 146 rc.

[5]) Siehe F. W. E. Roth, Die Visionen der heil. Elisabeth und die Schriften der Äbte Ekbert und Emecho von Schönau. Brünn 1884. S. CII ff.

[6]) Wie der am 12. Aug. 1897 verstorbene Oberbibliothekar der Königl. Landesbibliothek zu Wiesbaden, Dr. Ant. v. d. Linde, der sich in seinem Werke „Die Handschriften der Königlichen Landesbibliothek in Wiesbaden" (Das. 1877) auch eingehend mit der Litteratur über St. Hildegard beschäftigt, mir mündlich mitgeteilt hat, sind die dort

Nachdem der Verfasser (S. 57—64) über „Höfisches Leben und dessen Beziehungen zur Tonkunst im 12. und 13. Jahrhundert“ und (S. 64—70) über den deutschen Minnegesang berichtet hat, bieten die folgenden Seiten recht wissenswerten Stoff über „Die geistlichen Spiele in Deutschland“, der noch aus dem Kapitel „Volksschauspiele mit Gesang“ (S. 80—84) teilweise ergänzt werden kann. Jedoch kann ich nicht unterlassen, einen Satz (S. 72) hier zu veröffentlichen: „Das deutsche Kirchenlied blühte seit dem 16. Jahrhundert auf; es war ein Kind der geistlichen Spiele.“ Den Reiz der Neuheit kann man dieser Mitteilung gewiß nicht absprechen. Eine ebenso merkwürdige Äußerung thut der Verfasser in dem Kapitel „Volksschauspiele mit Gesang“, indem er (S. 84) schreibt: „Das gutchristliche Landvolk in Süddeutschland und in Österreich ahnt es nicht, wie tief es noch im Heidentume steckt, denn die Volkslitteratur, welche sich von Geschlecht zu Geschlecht auf mündlichem Wege erhält, die Märchen, Mythen, Sagen, Lieder wurzeln oft in heidnischen Anschauungen; die alten Götter haben sich entweder in christliche Heilige oder in Sagenteufel umgewandelt und fristen so ihre Existenz in der Phantasie der von Bildung wenig berührten Bevölkerung.“ Was man hier aber besonders vermißt, sind einige Notizen über die Jesuitenspiele,[1]) die nicht einmal genannt sind. Und doch sind dieselben „nicht nur für die Kulturgeschichte der betreffenden katholischen Länder ein nicht unerheblicher Moment, sondern auch speziell in der Geschichte des Theaters, wäre es nur um der Ausbildung und Erweiterung willen, die der eigentliche scenische Apparat der Bühne: Dekorationen, Maschinen ꝛc. ihnen verdankt, scheinen sie einen Platz zu verdienen.[1]) Hören wir noch eine Kennerstimme über diese merkwürdige Periode in der Geschichte des Dramas. „Es ist schon viel geschrieben worden über den geschmacklosen und unsinnigen Pomp der Jesuitenspiele, daß es schier wundernehmen könnte, daß so kunstverständige und kunstfördernde Fürsten, wie die Wittelsbacher, an diesen Aufführungen Gefallen fanden. Eines aber hat man dabei freilich hervorzuheben vergessen, daß nämlich, wenigstens im sechzehnten Jahrhundert, die Inscenierung von echt künstlerischem Geiste durchdrungen war, daß die ersten Namen der damals schon so hoch entwickelten Münchener Kunst, ein Hans Müelich, ein Christoph Schwarz, ein Hubert Gerhard mit unbeschränkten Geldmitteln die scenischen Intentionen des Dichters zu verwirklichen sich bemühten; daß die Weisen, die bei manchem dieser Spiele erklangen, die Chöre, welche von Hunderten wohlgeübter Sänger angestimmt wurden, keinen geringeren zum Urheber hatten als Orlando di Lasso, den vielgefeierten Musikus. Was die Jesuiten auf dem Felde der Bühnentechnik geleistet, muß geradezu als großartig bezeichnet werden. Welche Poesie bei derartigen Darstellungen dem Auge der Menge sich erschloß, können wir ermessen, wenn wir uns einen jener Festestage vergegenwärtigen, welche die ganze, für diesen Anlaß herrlich geschmückte Stadt zur Bühne hatten, wie die Aufführungen des Constantinus im Jahre 1574, bei der über tausend Personen mitwirkten, und der Sieger über Maxentius seinen Einzug hielt durch Ehrenpforten, auf glänzenden Triumphwagen, umgeben von vierhundert Reitern in weithin schimmernden antiken Rüstungen, oder das gewaltige Estherdrama; zuvörderst aber das Spiel zu Ehren des Erz-

handschriftlich aufbewahrten Gesänge der Heiligen im Herbste 1878 von Dom J. Pothier sämtlich kopiert worden.

[1]) Welch reiches Material über „Jesuitenkomödie und Klosterdrama“ allein im Jahre 1892 in Wien auf der „Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen“ vorlag, ist heute noch aus dem „Fach-Katalog der Abteilung für deutsches Drama und Theater (Herausgeber Dr. K. Glossy) Wien 1892“ S. 56—81 zu ersehen. Überhaupt sind in dieser Stadt noch reiche handschriftliche Schätze über das Jesuitendrama zu erforschen. Ferner beschäftigen sich mit diesem Gegenstande: K. v. Reinhardstöttner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München. Bamberg 1889. Dr. P. Bahlmann, Jesuitendramen der niederrheinischen Ordensprovinz. Leipzig 1896. Dr. A. Dürrwächter, Das Jesuitentheater in Eichstätt (1896). J. Zeidler, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Hamburg und Leipzig 1891. Dr. P. Bahlmann, Aachener Jesuitendramen des 17. Jahrhunderts. Aachen 1891. F. J. Lipowsky, Geschichte der Jesuiten in Schwaben. II. Bd. München 1819. J. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgange des Mittelalters. VII. Band. Freiburg 1893. S. 118—134. N. Scheid, S. J., Der Jesuit Jakob Masen, ein Schulmann und Schriftsteller des 17. Jahrhunderts. Erste Vereinsschrift der Görresgesellschaft für 1898.

[1]) R. Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Leipzig 1847. S. 123.



engels Michael, welches im Jahre 1597 der neuerbauten Kirche Einweihung auf freiem Platze feierte, mit seiner großartigen Schlußscene des Sturzes von dreihundert Teufeln in die hochauflodernden Höllenflammen."[1]) Die von dem Kapellmeister der ebengenannten Jesuitenkirche, Georg Victorin[2]) † 1624, hierzu komponierten dramatischen Chöre[3]) wurden von 900 Sängern vorgetragen. Auch des Oberammergauer Passionsspiels[1]) und des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert[2]) ist mit keinem Worte gedacht. Dagegen hat der Verfasser an einer anderen Stelle (S. 113 f.) Platz gefunden, mit „wenig Witz und viel Behagen"[3]) seine Gedanken über die deutschen Pädagogen zu veröffentlichen, indem er schreibt: „Auch ein Orgelspieler wirkt mit, traurig sinnend wie ein deutscher Volksschullehrer, der die Rätsel seines musik- und jammerreichen Lebens überdenkt." Wer erinnert sich da nicht an die Worte: „Witz auf Witz! Blitz auf Blitz! Schlag auf Schlag! Ob's auch einschlagen mag?"[4])

Auf S. 118 wird H. Isaac ein „Österreicher" genannt. Er war jedoch ein Nieder-

[1]) Dr. K. Trautmann im Jahrbuch für Münchener Geschichte. I. Bd. München 1887. S. 209 f. Derselbe Autor schreibt an einer anderen Stelle: „Was hatten die Jesuiten eigentlich erstrebt? Um es schlagend zu bezeichnen, sie hatten ins Werk gesetzt, was Richard Wagner in unsern Tagen mit so großem Erfolge versuchte — eine Vereinigung aller Künste im Rahmen des Dramas. Die Wirkung war eine berauschende, und wie der Meister von Bayreuth hatten auch sie alsbald ihre fanatischen Anhänger und in den kunstsinnigen Wittelsbachern großgünstige Förderer ihrer Intentionen. Die Elemente zu einem solchen Gesamtkunstwerke waren ja in vorzüglicher Vollkommenheit am bayerischen Hofe vorhanden, die trefflichsten, italienisch geschulten „Maler, Bildhauer, Streicher und Stuccatori" für die Dekorationen, Kostüme, lebenden Bilder und technischen Vorrichtungen, eine Musikkapelle, die damals in Europa ihres Gleichen suchte, und deren Leiter Orlando di Lasso ein ebenso schnell schaffender wie genialer Komponist war, und daß die Jesuiten als Regisseure Großartiges zu leisten im stande waren, haben in der Folge selbst ihre erbittertsten Gegner zugestehen müssen." Dr. K. Trautmann, Oberammergau und sein Passionsspiel. Bamberg 1890. Seite 50.

[2]) Fel. Jos. Lipowsky, Baierisches Musik-Lexikon. München 1811. S. 355. Jul. Jos. Maier, Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. I. Teil. München 1879. Nr. 76. F. J. Fétis, Biographie universelle des musiciens. Tome VIII. Paris 1884. 341. H. Mendel, Musikalisches Konversations-Lexikon. XI. Bd. Berlin 1879. S. 53. Cäcilien-Kalender 1877, S. 85. K. M. J. 1894, S. 68. E. L. Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. IV. Teil. Leipzig 1814. Sp. 444.

[3]) J. Agricola, der das Fest ausführlich beschreibt, schildert auch den Eindruck dieser Chöre in seinem Werke: Historia Provinciæ Soc. Jesu Germaniæ superioris. II. tom. August. Vindel. 1729. pag. 180. Fr. M. Rudhardt, Geschichte der Oper am Hofe zu München. I. Teil. Freising 1865. S. 9. K. M. J. 1894. S. 68.

[1]) W. Dublers, Das Oberammergauer Passionsspiel. Frankfurt 1872. Ed. Devrient, Das Passionsschauspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit. Mit Illustrationen von F. Pecht. Leipzig 1851. L. Clarus, Das Passionsspiel zu Oberammergau. München 1860. Cyr. Kistler, Das Passionsschauspiel zu Oberammergau in musikalisch-dramatischer Hinsicht. München 1880. Dr. K. Trautmann, Oberammergau und sein Passionsspiel. Bamberg 1890. 4. Aufl. 1891. Aug. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt. Leipzig 1880. Siehe auch: Grein, Das Alsfelder Passionsspiel vom Anfange des XVI. Jahrhunderts. Cassel 1874. Das Friedberger Passionsspiel vom Anfange des XVI. Jahrhunderts (Auszugsweise in M. Haupts Zeitschrift für deutsches Altertum. Berlin. VII. 545 ff.). G. Milchsack, Das Heidelberger Passionsspiel vom Jahre 1514. Tübingen 1880. Wackernell, Die ältesten Passionsspiele in Tirol. Wien 1887. E. Martin, Freiburger Passionsspiele des XVI. Jahrhunderts (Zeitschrift der historischen Gesellschaft in Freiburg. III. 1—208). Die Handschriften stammen aus den Jahren 1599 u. 1604, die Texte sind jedoch aus weit älterer Zeit.

[2]) P. B. Raché, Die deutsche Schulkomödie und die Dramen vom Schul- und Knabenspiegel. Leipzig 1892. G. G. Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung. III. Bd. Leipzig 1872. Vierteljahrsschrift, l. c. VI. 1890. S. 309—387. M. f. M. 1889, S. 109 f. J. Janssen, l. c. VII. S. 106—118. Ein genaues Verzeichnis der einzelnen Spiele hat K. Goedeke in dem II. Bande seines „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung" (Dresden 1886) geliefert.

[3]) Goethe, Faust I.

[4]) Gleim, Voß' Musenalmanach 1798.



länder, was aus der Veröffentlichung seines Testaments deutlich hervorgeht.[1])

In dem Kapitel „Das geistliche Lied" stellt Svoboda acht evangelischen Gesangbüchern aus der Zeit von 1527—1680 sage und schreibe zwei katholische Gesangbücher gegenüber (1649 und 1666) und dieses letztere (Rheinfelsisches Gesangbuch 1666) aus dem Grunde, um daran die Bemerkung zu knüpfen: „Ein Vorzug der evangelischen Gesangbücher liegt darin, daß sie den Katholizismus nicht befehden, wie es dieser dem protestantischen Kirchenliede gegenüber thut" (S. 128). Das heißt doch mit anderen Worten: Auf Seite der Protestanten wurde rechte und ehrliche Toleranz geübt, bei den Katholiken herrschte die Intoleranz. „Intra muros peccatur et extra."[2]) Dieser Satz bleibt auch hier zu Recht bestehen. Aber Gerechtigkeit und Wahrheit verlangen, daß man die Schuld nicht allein extra muros suche, wenn sie intra muros turmhoch aufgeschichtet ist. Das fünfbändige Werk von „Ph. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts" (Leipzig 1864—1877) bietet protestantische polemisierende Kirchenlieder in erschrecklicher Anzahl. — Auf S. 125 schreibt der Verfasser: „Das 16. Jahrhundert brachte die Dichtung geistlicher Lieder zur Blüte."[3]) Auf das katholische Kirchenlied kann dieser allgemein ausgesprochene Satz keine Anwendung finden, wie die Werke von Kehrein[4]) und Bäumker[5]) beweisen. — Das älteste evangelische Gesangbuch (1524) und das bis heute bekannt gewordene erste katholische Gesangbuch mit Musiknoten (1537) werden gar nicht genannt; ebenso fehlt jegliche Spur einer Angabe von Werken über das katholische und evangelische Kirchenlied. Hier mußten genannt werden die Arbeiten von Kehrein, Bäumker, Dreves, sowie Hoffmann von Fallersleben, Wackernagel, Koch und Zahn.

S. 126 ist zu lesen: „Die Volksweise: „Es wohnet Lieb bei Lieb" wandelte sich in das geistliche Lied: „Da Jesus an dem Kreuze stand." Diese Behauptung wird ohne hinreichende Kenntnis und Prüfung der beiden Lieder, welche ganz ungleichen Strophenbau haben, niedergeschrieben. Wie mag der Verfasser zu dieser falschen Behauptung gekommen sein? Sehr wahrscheinlich war Becker,[1]) den er Seite 152—158 stark benutzt hat, seine Quelle. Dieser citiert aber wieder Häuser.[2]) Der Laie wird also in seiner hymnologischen Kenntnis auf einen ganz falschen Standpunkt vor 65 Jahren gebracht, trotzdem Svoboda in dem Werke von Böhme (S. 73 f. und S. 648 f.), welches er auf derselben Seite citiert, schon vor 20 Jahren gute Auskunft erhalten konnte.[3]) Die älteste Quelle für Text und Melodie des qu. Passionsliedes ist eine Handschrift (Nr. 3207) der K. k. Hofbibliothek in Wien, geschrieben zwischen 1494—1500, Bl. 297b—298a.[4])

Auf S. 128 wird u. a. behauptet: „Es war vor der Reformation die Teilnahme der katholischen Gemeinde am Kirchengesange bekanntlich eine sehr beschränkte." Ja, so zähe wie das Leben einer Amphibie sind solche Phrasen, sonst müßten sie endlich aussterben, nachdem der so verdienstvolle Dr. Bäumker[5]) sie wie-

---

[1]) Ed. van der Straeten, La musique aux Pays—Bas. Tome VIII. Bruxelles 1888. 529.

[2]) Horaz, epist. II. 16.

[3]) Svoboda versteht hierunter das deutsche Kirchenlied.

[4]) Katholische Kirchenlieder, Hymnen, Psalmen aus den ältesten deutschen gedruckten Gesang- und Gebetbüchern zusammengestellt. 3 Bände. Würzburg 1859—1863.

[5]) Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. 3 Bde. Freiburg 1883—1891. Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des XV. Jahrhunderts. Leipzig 1888. Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem XV. Jahrhundert. Leipzig 1895. — Siehe ferner: Fr. Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. II. Band. Leipzig 1867. S. 17. 18. 21. 161. 163. 169 f. Janssen, l. c. I. 1892. S. 251 f. Katschthaler, l. c. 187 f. Stimmen aus Maria-Laach. Freiburg 1889. Heft IV, S. 475.

[1]) Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhunderte. Leipzig 1840. S. 68.

[2]) Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges. Quedlinburg 1834. S. 143.

[3]) Siehe auch: S. Kümmerle, Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. I. Bd. Gütersloh 1888. S. 299 f. — Merkwürdigerweise kennt auch Joh. Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder" (Gütersloh 1889) I. S. 455 diese Quelle nicht.

[4]) Böhme gibt S. 650 fälschlich Blatt 293 an. Ich besitze eine aus dem Original genommene Abschrift dieses Liedes.

[5]) In seinem Werke über das Kirchenlied l. c. I. S. 5—16. S. 32—39. II. S. 8—20 und: Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Reformation. Freiburg

derholt mit Quellen beleuchtet hat. — Ferner ist auf derselben Seite zu lesen: „Erst nach dem Abfall der Protestanten von Rom wurden auch für Katholiken Gesangbücher verfaßt.“ Als Antwort diene darauf: „Es ist ja eine allbekannte Thatsache, daß die Volkslieder, die von Mund zu Munde sich forterbten, vor dem 15., ja 16. Jahrhundert überhaupt nur in Ausnahmsfällen aufgezeichnet wurden. Denn in den Chorbüchern hatten sie nichts zu schaffen; für den Gebrauch des Volkes wäre die Aufzeichnung verlorene Liebesmühe gewesen, da es weder Kenntnisse genug besaß, Bücher zu lesen, noch Geld genug, sie zu kaufen.“[1])

Von S. 135—151 werden dem Leser „Italienische Tondichter“ vorgeführt. Zunächst sind für die auf S. 135 stehenden falschen Zahlen die folgenden, mit den neuesten Forschungen in Einklang stehenden zu setzen: Arkadelt c. 1514 bis c. 1557. Tinctoris c. 1446—1511. Palestrina 1526—1594.[2]) Sodann fehlen auf den folgenden Seiten vielfach die Angaben der so notwendigen Geburts- und Sterbejahre, z. B. Orlando di Lasso 1532—1594.[3]) Cl. Merulo 1533—1604. Ivo de Vento † 1575.[4]) Cl. Monteverdi 1567—1643. A. Scandelli 1517—1580. Oratio Vecchi c. 1550—1605. Greg. Allegri 1590—1652. Giov. Legrenzi c. 1625—1690. A. Lotti c. 1667—1740. Em. Astorga 1681—1736. Jak. Paix c. 1550 bis c. 1590. Joquin de Près c. 1450—1521. Cyp. de Rore 1516—1565.[5]) Dietr. Buxtehude 1637—1707. P. Hofhaimer 1459—1537. Joh. Kuhnau 1660—1722. Heinr. Isaac c. 1450—1517. Lud. Senfl 1492 bis c. 1555. Joh. Walther 1496—1570.[1]) Heinr. Fink 1462—1519.[2]) u. a. — Die großen italienischen Theoretiker Ugolino von Orvieto c. 1380—1449,[3]) Franch. Gafori 1451—1522, Gios. Zarlino 1517—1590,[4]) Dom. Piet. Cerone, geb. 1566, der große Kontrapunktist und hochberühmte Musikhistoriker G. B. Martini (1706 bis 1784),[5]) „das Orakel seiner Zeit in Musik-Angelegenheiten,“[6]) existieren für den Leser nicht. — Auch nach folgenden Namen wird er in dem Bande vergeblich suchen: Tom. Lud. da Vittoria c. 1540 bis c. 1613,[7]) Lud. Grossi da Viadana 1564—1627[8]) und seinem Schüler Ag. Agazzari 1578—1640, Orfeo Vecchi 1540 bis c. 1604, Orazio Benevoli 1602—1672, Vinc. Ugolini † 1626, G. O. Pitoni 1657—1743, Luca Marenzio c. 1550—1599, Giov. Maria Nanino c. 1545—1607[9]) und seinem Bruder Giov. Bern. Nanino 1560—1624, Giov. Animuccia † 1570, Fel. Anerio 1560—1630, Giov. Franc. Anerio c. 1567 bis c. 1620.[10]) Fr. Soriano 1549—1620.[11]) Cost. Festa † 1545, Cost. Porta † 1601, Giov. Mat. Asola † 1609, Christ. Morales † 1553. Diese Namen, zum Teil begleitet von einer kurzen charakteristischen Notiz, und die bereits oben angeführten Desiderata, „über welche ein jeder Musikfreund unterrichtet sein will,“[12]) sollten doch in einem zweibändigen Werke, das über 600 Seiten zählt, zu finden sein. Die meisten Fehler und Mängel lassen sich wohl auf die Nichtbeachtung der „Monatshefte für Musikgeschichte“, des „Kirchenmusikalischen Jahrbuches“ und der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“, welche in der ganzen Arbeit nirgends erwähnt sind, zu-

1881. S. 130 ff. Siehe auch: Janssen l. c. I. 1892. S. 250—257. VI. 1888. S. 155. 156. K. S. Meister, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Freiburg 1862. S. 13—16. Dr. B. Hölscher, Das deutsche Kirchenlied vor der Reformation. Münster 1848. Fr. Kösterus, Die deutsche Sprache in der Kirche des Mittelalters. Frankfurt 1884. S. 11—21.

[1]) K. M. J. 1887, S. 35. Vgl. auch: Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. Hannover 1861. S. 25. Casus S. Galli ap. Perz II. 108. Chrysander l. c. II. 21. 170.

[2]) K. M. J. 1886, S. 42—44; 1894, Seite 86—99. Mus. sac. 1890, S. 165.

[3]) K. M. J. 1891, S. 98. 105; 1892, S. 117; 1894, S. 86—99.

[4]) K. M. J. 1894. S. 62.

[5]) M. f. M. 1889, S. 41 ff.

[1]) M. f. M. 1872, S. 165 ff.; 1878, S. 79 ff; 1893, S. 166.

[2]) M. f. M. 1890, S. 46; 1893, S. 172.

[3]) K. M. J. 1895, S. 19—49.

[4]) M. f. M. 1870, S. 191; 1880, S. 155.

[5]) Il Padre G. B. Martini, musicista = litterato del secolo XVIII. Notizia raccolta da Leonida Busi. Vol. I. Bologna 1891. K. M. J. 1892, S. 1—21.

[6]) A. W. Ambros, Bunte Blätter, I. Band. Leipzig 1872. S. 144. K. M. J. 1887, S. 48. M. f. M. 1891, S. 177.

[7]) K. M. J. 1893, S. 96; 1896, S. 72—84.

[8]) K. M. J. 1889, S. 44—67; M. s. 1897, Nr. 23, S. 267

[9]) K. M. J. 1891, S. 81—97.

[10]) K. M. J. 1886, S. 51—66.

[11]) K. M. J. 1895, S. 95—103.

[12]) Bd. I. Vorrede S. VI.

rückführen. Diese Bücher kann heutzutage kein Musikhistoriker entbehren, da sie durch ihre immense Fülle von Notizen und Forschungsresultaten teils seine Führer, teils seine Magazine bilden. — Die Lebensbeschreibung Palestrina's wird mit folgendem Satze eingeleitet: „Seine Leistungskraft wurde durch des Lebens Not und Kümmernis in ihrer Bethätigung bald gehemmt, bald angeregt." Derselbe Gedanke wird kurz nach einander noch zweimal wiederholt. Aus der Widmung des I. Buches der vierstimmigen Lamentationen an Papst Sixtus V. hat nämlich Baini l. c. ein Jammerbild der Lage des Meisters entworfen. „Aus den Schlußsätzen geht jedoch hervor, daß Palestrina nur bedauerte, seine Werke nicht in jenen splendiden Großfolioausgaben herstellen lassen zu können, wie z. B. der Spanier Lud. da Vittoria seine Werke 1583 und 1588 mit Unterstützung der spanischen Regierung bei Basa und Gardano in Rom hatte publizieren können, sondern daß er mit kleinen Noten und unscheinbarem Formate sich begnügen mußte."[1]) — Bei Besprechung der Missa Papæ Marcelli nimmt der Verfasser noch den alten, gänzlich unhaltbaren Standpunkt ein und läßt Dr. Haberls sehr wichtige Studie über diesen Gegenstand[2]) vollständig unbeachtet. — Auf S. 137 werden für solche, die „sich in das Studium der Tonwerke Palestrinas versenken wollen", die Sammlungen von Bellermann, Tucher und Peters empfohlen. Daß auch eine monumentale Gesamt-Ausgabe der Werke des Princeps musicæ existiert, scheint Svoboda nicht zu wissen, denn sie wird nirgends erwähnt. Auch der Musica divina von Dr. Proske wird nicht gedacht. — Auf S. 143 ist zu verbessern: Kerl, geb. 9. April 1627 zu Adorf im sächsischen Vogtland, Froberger † 1667, Frescobaldi 1583—1644. In einer Anmerkung daselbst heißt es: „Bei Bote und Bock in Berlin sind eine Messe für Tenöre und Bässe, Motetten und ein Psalm von Lotti im Druck erschienen." Warum sind denn hier die weit zahlreicheren Editionen Lotti'scher Werke von Lück, Proske, Commer und Schlesinger nicht genannt? — Auf der folgenden Seite ist zu korrigieren: Caldara 1670—1736, Paisiello † 1816, Cimarosa 1749—1801, Spontini † 1851, Rossini † 1868, Donizetti, geb. 1797, Bellini, geb. 1801, Meiland † 1577.

Svoboda unterscheidet zwei „blinde Orgelmeister": einen „Konrad Paulmann" (S. 156) und einen „Konrad Paumann" (S. 163, 164), über die er getrennt berichtet. Daß hier kein Druckfehler vorliegt, geht klar aus der doppelten Benennung im Inhaltsverzeichnis hervor. In Wirklichkeit hat jedoch nur ein Meister Paumann existiert.[1]) — Ebenso geht es mit Arnold Schlick, der auf S. 156 als „Schlicke" (unter dieser Bezeichnung auch im Register) und S. 164 mit seinem richtigen Namen Schlick ebenso im Register) erwähnt wird. Es ist hier der jüngere Meister gemeint. Von dem blinden Arn. Schlick dem Älteren und seinem „Spiegel der Orgelmacher und Organisten" (1511)[2]) erfährt man nichts. Und doch ist er der Erste, der schon in diesem Werkchen nachweist, daß man nur eine genügend reine Stimmung auf der Orgel erreicht, wenn man sie nach Quinten und Oktaven, also in der gleichschwebenden Temperatur stimmt. — Bei Erwähnung der ältesten Kompositionen für die Orgel vermißt man das „Buxheimer Orgelbuch"[3]) und das „Fundamentbuch von Hans von Constanz."[4]) — Unter den aufgezählten deutschen Organisten fehlen Namen von gutem Klang, z. B. der eben genannte Johann Buchner 1483 bis c. 1540,[5]) Herm. Fink 1527—1558, Chr. Erbach, geb. c. 1560, Gr. Aichinger c. 1565 bis 1628.[6]) Auf S. 165 durften bei H. Schütz (1585—1672) auch die beiden andern berühmten Meister skizziert werden, deren einsilbige Namen gleichfalls mit S beginnen, und die sowohl im Sachsenlande geboren sind, als auch dort ihre Wirksamkeit entfaltet haben: Joh. Herm. Schein (1586—1630) und Sam. Scheidt (1587—1654). — „Von den Orgelmeistern Italiens" hat Svoboda für nicht „besonders nennenswert" gehalten: Franc. Landino c. 1325 bis 1390, gleich seinem Landsmann Paolino

[1]) K. M. J. 1894, S. 60; 1882, S. 84 ff. Palestrinas Werke, Bd. 25, Vorwort S. I. M. f. M. 1880, S. 116. Bekanntlich mußten damals die Komponisten selbst für die Druckkosten ihrer Werke aufkommen. Siehe auch im K. M. J. 1889, S. 60 Viadanas Bemerkung über die Ausstattung seiner 24 Credo.

[2]) K. M. J. 1892, S. 82—97.

[1]) Chrysander, l. c. II. 177—234.

[2]) M. f. M. 1869, S. 77—114.

[3]) M. f. M. Beil. 1887.

[4]) Vierteljahrsschrift, l. c. V. 1889, S. 1—192.

[5]) K. M. J. 1895, S. 88—92. M. f. M. 1893, S. 193; 1895, S. 63; 1891, S. 71 ff.; 1889, S. 104. 141. 191.

[6]) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. III. Bd. Leipzig 1881. S. 577. Gregor. Bl. 1886, S. 60. M. f. M. 1874, S. 101.

Turrettini (1472 Organist in Lucca) und seinen deutschen Kollegen K. Paumann und A. Schlick d. Ä. blind geboren, Ant. Sguarcialupo † 1475, Cost. Antegnati, geb. 1557, Chr. Malvezi, geb. c. 1560, Ant. Mortaro † 1619, Adr. Banchieri 1567—1634, Paolo Quagliati, geb. c. 1570, Luz. Luzzaschi, geb. c. 1545, Giov. Batt. Fasolo, geb. c. 1600. — Die ruhmvollste Kunst-Epoche der englischen Orgelmusik glänzt in diesem Buche durch ihre Abwesenheit. Von den großen Künstlern, welche damals als Organisten an den herrlichen Gotteshäusern wirkten, oder als Virginal- und Orgelspieler in des Königs Hofkapelle standen, seien nur folgende genannt: Abt Digon † 1509, Dr. Rob. Fairfax, geb. c. 1460, Dr. John Merbecke c. 1520 bis 1585, Dr. Chr. Tye c. 1500—1572 [1]) und seine Schüler Rob. White c. 1534—1574, [2]) Thom. Tallis † 1585, Thom. Morley 1557 bis c. 1604, [3]) Dr. John Bull, c. 1563—1628 und William Byrd c. 1538—1623, von Fétis (l. c. II. 135), der Palestrina oder Orlando der Engländer genannt. [4])

Unter den Niederländern (S. 159—162) sind John Dunstable c. 1380—1453 und Gilles Binchois c. 1400—1460 nicht zu finden. Dafür wird dann geschrieben: „W. Dufay † 1474 ist der erste niederländische Komponist von Ruf" (S. 159). Ferner fehlen Joh. Hothby † 1487, [5]) Clemens non Papa c. 1475—1558, Jacob van Kerle † c. 1583, Phil. de Monte 1521—1603.

Von Orlando wird (S. 162) zunächst wieder die alte Fabel von der Namensänderung Lattre in Lassus vorgetragen. Dieselbe muß nun endlich für beseitigt gelten. [6]) Sodann soll „er, 21 Jahre alt (1541), Kapellmeister im Lateran" gewesen sein. Die allgemeine Quelle [7]) für diese Behauptung bildet Baini (l. c. I. 57). Nach Dr. Haberls archivalischen Notizen aus dieser Basilika [1]) ist jedoch Baini hier ebenso im Irrtum wie über Dufay, und nachdem ferner für Orlando 1532 als Geburtsjahr [2]) feststeht, wird die qu. Behauptung auch noch aus diesem Grunde hinfällig. Ferner ist noch zu berichtigen, daß Orlando nicht „1557 als Oberkapellmeister in den Dienst des Herzogs" trat, sondern in diesem Jahre [3]) nach München kam; erster Hofkapellmeister [4]) wurde er im Jahre 1562.

Auf S. 163 mußte bemerkt werden, daß sowohl die Orgel als auch die Laute [5]) ihre eigene Tonschrift hatten, die man die deutsche Orgeltabulatur, die deutsche, französische und italienische Lautentabulatur nannte. Im 18. Jahrhundert kamen sie außer Gebrauch. [6]) Man kann die Laute als das Pianino des 16. Jahrhunderts bezeichnen. Sie war das beliebteste Instrument für Hausmusik, dessen sich sowohl Bürger und Adelige, als auch Künstler und Dilettanten bedienten.

Von den folgenden deutschen Theoretikern, deren so überaus wichtige Traktate zum Teil

[1]) Dr. W. Nagel, Geschichte der Musik in England. II. Teil. Straßburg 1897. S. 41. 59 ff. 64.

[2]) Nagel, l. c. II. S. 64 ff. 151. 287.

[3]) Nagel, l. c. I. 95. II. 106. 122. 125 ff. 135 ff.

[4]) History of English Music. By Henry Davey. London 1895. Dr. W. Nagel, Geschichte der Musik in England. I. II. Teil. Straßburg 1894. 1897. Dr. W. Nagel, Annalen der englischen Hofmusik. Leipzig 1894.

[5]) K. M. J. 1893, S. 1—23. M. Hermesdorff, Caecilia Trier 1874, Nr. 5—12, S. 35 ff.

[6]) K. M. J. 1895, S. 120.

[7]) Svoboda gibt sie nicht an.

[1]) K. M. J. 1891, S. 98; 1894, S. 87.

[2]) K. M. J. 1891, S. 98, 105; 1892, S. 117.

[3]) K. M. J. 1891, S. 98; 1893, S. 62; 1894, S. 89. Dehn, l. c. S. 18.

[4]) K. M. J. 1891, S. 98; 1894, S. 90. Dehn, l. c. S. 20.

[5]) Michael Prätorius, Syntagma. II. Teil. Von den Instrumenten. Wolfenbüttel 1618. Neuer Abdruck. Berlin 1884. Seite 30, 58 ff. 60. Taf. 16, 36. Ernst Gottlieb Baron, Historisch-theoretisch und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten. Nürnberg 1727. Fr. Wilh. Marpurg, Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik. II. Bd. Berlin 1756. S. 65-83. 119—123. W. J. v. Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. Berlin 1878. S. 29 ff. J. B. Weckerlin, Nouveau Musiciana (!). Paris 1890. S. 104 ff. Vierteljahrsschrift l. c. II. 1886. S. 1 ff. VII. 1891. S. 285 ff. Cäcilia, Eine Zeitschrift für die musikalische Welt. Mainz. 25. Bd. S. 29 ff. Os. Chilesotti, Da un Codice Lauten-Buch del Cuinquecento, trascrizioni in notazione moderna. Lipsia e Bruxelles 1890. Os. Chilesotti, Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts. Leipzig (1891). M. f. M. 1895, S. 81 ff. 1891, S. 4 ff. 151 ff. 1889, S. 9 ff. 40; 1887, S. 4 ff. 1885, S. 29; 1882, S. 121; 1879, S. 211; 1877, S. 59; 1876, S. 6.

[6]) F. W. Marpurg, Kritische Briefe über die Tonkunst. I. Bd. Berlin 1759. S. 498. K. M. J. 1889, S. 71, Sp. 1.



von M. Gerbert [1]) und P. U. Kornmüller [2]) veröffentlicht worden sind, erfährt der Leser noch nicht einmal den Namen: Berno von Reichenau † 1048,[3]) Joh. Cottonius, welcher gegen Ende des 11. und im Anfange des 12. Jahrhunderts lebte,[4]) Wilhelm von Hirschau † 1091,[5]) Aribo Scholasticus, um 1078,[6]) Adam von Fulda, geb. c. 1450,[7]) Mart. Agricola 1486—1556 [8]) Heinr. Glarean 1488—1563 [9]) und Ad. Gumpeltzhaimer 1559—1625.[1]) Ferner schrieben über den Kirchengesang und sonstige musikalische Disciplinen die beiden Geistlichen Jacob Conrad aus Zabern [2]) in Mainz (1474) und Sebastian Virdung [3]) aus Amberg [4]) in Basel (1511).

Sehr charakteristisch für die musikalische Bildung in dieser Zeit ist ein Werkchen, welches Johannes Cochläus (Dobeneck),[5]) geb. 1479 in Wendelstein bei Schwabach in Franken, gest. 1552 in Breslau, als Rektor der Schule von St. Lorenz in Nürnberg geschrieben hat. Es führt den Titel: Tetrachordum Musices Joannis Coclei, Norici, artium magistri, Nurnberge nuper contextum; pro juventutis Laurentia eruditione imprimis etc. Nurnbergæ impress. in officina excusoria Joannis Weyssemburger sacerdotis. 1511 (K. k. Universitätsbibl. zu Graz).[6]) Die Schuljugend von

[1]) Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. III vol. San Blasianis 1784.

[2]) Seit 1886 im K. M. J.

[3]) Gerbert l. c. II. 61—124. K. M. J. 1887, S. 9—12. Bäumker, Zur Geschichte der Tonkunst l. c. S. 57—65. Allgemeine deutsche Biographie II. Bd. Leipzig 1875. S. 467. Wetzer u. Welte, l. c. II. 1883. Sp. 446. Fétis, l. c. I. 377. W. Brambach, Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter. . . . Mit einer Wiederherstellung der Musiktheorie Berno's von der Reichenau. Leipzig 1881. W. Brambach, Die Reichenauer Sängerschule. Leipzig 1888.

[4]) Gerbert II. 230—265. K. M. J. 1888, S. 1—22. Bäumker S. 69—81. Allg. deut. Biogr. XIV. 1881. S. 453. Fétis II. 373.

[5]) Gerbert II. 154—182. K. M. J. 1887, S. 15—18. Fétis VIII. 468. Dr. Dom. Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg. 1866. S. 1—11. H. Müller, die Musik Wilhelms v. Hirschau. Frankfurt a. M. 1883. M. Kerker, Wilhem der Selige, Abt von Hirschau. Tübingen 1863.

[6]) Gerbert II. 197—230. K. M. J. 1887, S. 18—21. Fétis I. 132. Bäumker S. 83—86.

[7]) H. Henkel, Mitteilungen aus der musikalischen Vergangenheit Fuldas. Fulda 1882. S. 35. — Bäumker, 96—106. Allg. deut. Biogr. I. 43. Kümmerle, l. c. I. 9. K. M. J. 1897, S. 6. Chrysander, l. c. II. 50. Fétis I. 13. Mendel I. 34.

[8]) C. v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. I. Leipzig 1843. S. 189. Fétis I. 30—33. Dr. A. Prüfer, Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1890. S. 14 ff. Marpurg, Beiträge l. c. V. 125. Allg. deut. Biogr. I. 150. Kümmerle I. 14. Mendel I. 73.

[9]) Fétis IV. 19—23. H. Schreiber, Heinr. Lor. Glarean, gekrönter Dichter und Mathematiker des 16. Jahrhunderts. Seine Freunde und seine Zeit. Freiburg 1837. O. Fr. Fritzsche, H. Glarean. Sein Leben und seine Schriften. Frauenfeld 1890. Allg. deut. Biogr. IX. 210—213. Wetzer und Welte V. 610—612. P. Bohn, Glareani Dodecachordon. Übersetzt und übertragen. Leipzig 1888 u. 1889.

[1]) Winterfeld I. 498. Allg. deut. Biogr. X. 1879, S. 119. Fétis IX. 162. R. Eitner, Bibliographie der Musiksammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1877. Seite 615. J. Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder. V. Gütersloh 1892. S. 407.

[2]) Vergl. über denselben die Mitteilungen von F. Falk bei Jul. Petzhold, Neuer Anzeiger 1879, Nr. 543.

[3]) M. f. M. 1894, S. 17. Eitner, Bibliographie S. 915. Dr. Dom. Mettenleiter, Musikgeschichte der Oberpfalz. Amberg 1867. S. 42. A. Schubiger, Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz. Einsiedeln (1873). S. 32.

[4]) Bei Fétis (VIII. 364) ist durch einen Druckfehler Arnberg zu lesen, woraus dann bei Mendel XI. 112) Bamberg und sogar Arenburg entsteht.

[5]) L. Otto, Johannes Cochläus der Humanist. Breslau 1874. Fétis II. 328. Wetzer u. Welte III. 1884. Sp. 571 ff. H. Riemann, Musik-Lexikon. Leipzig 1894. S. 196. E. L. Gerber, l. c. I. 1812. S. 753. J. G. Walther, Musikalisches Lexikon. Leipzig 1732. S. 173. Kornmüller, l. c. II. 61.

[6]) Man muß sich wundern, daß ein so gelehrt geschriebenes Büchlein, welches in vier Kapiteln das Wichtigste über Musik und Gesang enthält, in den damaligen Schulen so viel gebraucht worden ist, denn soweit ich bis jetzt eruieren konnte, erlebte es 1512, 1513, 1516, 1520 und 1526 noch neue Auflagen.

St. Lorenz, für welche also dieses Büchlein zunächst bestimmt war, mußte nämlich in jedem Jahre am St. Katharinentage vor Fachmännern mit den Zöglingen zweier anderer städtischer Schulen einen musikalischen Wettkampf anstellen und unter Leitung ihres Rektors eine Messe aufführen.[1]) Solche musikalische Wettkämpfe[2]) waren in den damaligen Schulen Deutschlands nichts ungewöhnliches. Auch in der Normandie wurden ähnliche Musikfeste und musikalische Wettstreite, an denen sich Komponisten, Sänger und Instrumentisten beteiligten, besonders glanzvoll in der Stadt Évreux[3]) am Iton (Depart. Eure) alljährlich am 23. November (Tag nach St. Cäcilia) gefeiert, und kein geringerer als Orlando di Lasso errang hier zweimal den ersten Preis, welcher immer in einer silbernen Orgel[4]) bestand, das erstemal 1575 für die fünfstimmige Motette „Domine Jesu Christe, qui cognoscis",[5]) das zweitemal 1583 für die fünfstimmige Motette „Cantantibus organis",[6]) Diese Kompositionen sind für Sopran, Alt, I. II. Tenor und Baß geschrieben.

Noch eine andere eigenartige musikalische Einrichtung vergangener Jahrhunderte hat Svoboda zu erwähnen vergessen, nämlich die Singknabeninstitute.[1])

Auch die folgenden Namen deutscher Komponisten hätten dem Buche zur Zierde gedient: Alex. Agricola 1446—1506, Thom. Stoltzer c. 1490—1526, Sixt Dietrich c. 1490—1548, Leonh. Paminger c. 1495—1567, Arn. v. Bruck † 1545, Chr. Demantius 1567—1643, Johann Pachelbel 1653—1706, Georg Muffat † 1704,[2]) Gottl. Muffat 1690—1770,[3]) Frz. Xav. Ant. Murschhauser c. 1670—1724, Joh. Ernst Eberlin 1702—1762, J. G. Albrechtsberger 1736 bis 1809, und ebenso ein Verzeichnis derjenigen Herrscher und Fürsten,[4]) welche die Musik besonders gepflegt oder als Komponisten ihr gedient haben.

Die letzte Hälfte des Buches ist weit besser gelungen. Einzelne Kapitel sind mit großer Sorgfalt und Liebe geschrieben, obwohl auch hier und da noch Fehler vorkommen; aber wo wäre eine menschliche Schöpfung ohne sie?

Der Herr Verfasser wird hoffentlich meine einzelnen Ausstellungen nicht mit einem feindlichen Urteil verwechseln. Es ist ja die menschliche Natur so leicht dazu geneigt, einen Kampf gegen Meinungen als einen Kampf gegen Brüder zu betrachten.

Das Schlußwort aber mag derjenige Komponist sprechen, dem Svoboda in seinem Werke unter allen Persönlichkeiten die größte Aufmerksamkeit und den meisten Raum (32 Seiten) gewidmet hat. „Vollkommen bin ich überzeugt, daß Tadel dem Künstler selbst weit nützlicher

[1]) Otto, l. c. S. 37—39.

[2]) Vergl. auch Cäcilien-Kalender 1879. S. 76. Mendel VII. 217.

[3]) Puy de Musique érigé a Evreux, en l'honneur de madame sainte Cécile; publié d'après un manuscrit du XVIe siècle par M. M. Bonnin et Chassant. Evreux. J. J. Ancelle fils. 1837.

[4]) Auf dem Instrument war folgende Devise eingraviert: „Pectora plena deo rapis, atque sono inseris astris."

[5]) Siehe dieselbe im Magnum opus musicum von Orlando di Lasso, redigiert von Frz. Xav. Haberl, Teil III. Leipzig (1895). S. 91, Nr. 236. I. pars, den Dr. K. Proske in der Vorrede (S. X. Nr. 236) mit den prägnanten Worten charakterisiert: „Gehört zu dem Ausgezeichnetsten und Unvergänglichsten der ganzen Sammlung" und S. 93, Nr. 237. II. pars, von dem Proske (Vorrede S. X. Nr. 237) sagt: „Von gleichem Geist und Adel, nur mehr ausgeschmückt."

[6]) Siehe dieselbe im Mag. op. mus., l. c. S. 164, Nr. 271. I. pars, von Proske (l. c. S XI) treffend charakterisiert als „Mit hoher Begeisterung aufgefaßt, mit innigster Zartheit vorgetragen" und S. 165, Nr. 272. II. pars, der (l. c. S. XI) das Epitheton trägt: „Im Ausdruck und Schwung (z. B. gleich das erste Motiv im Sopran) noch ausgezeichneter."

[1]) Siehe im K. M. J. 1893, S. 52—61; 1897, S. 58—65. Der dort verzeichneten Litteratur mag noch beigefügt werden: Dr. G. Wustmann, Alumneumserinnerungen von einem alten Kreuzschüler. Leipzig 1890. M. f. M. 1882, S. 108. Dr. H. Weber, Der Kirchengesang im Fürstbistum Bamberg. Köln 1893, S. 16. 20. 27. H. Kretzschmar, Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine. Leipzig 1879. S. 24—29. C. F. Pohl, Joseph Haydn. I. Bd. I. Abtlg. Leipzig 1878. S. 31—37. Dr. W. Nagel, Geschichte der Musik in England. I. Teil. Straßburg 1894. S. 110 ff.

[2]) K. M. J. 1893, S. 42; 1895, S. 124.

[3]) K. M. J. 1893, S. 47.

[4]) W. J. v. Wasielewski, Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1879. Gregor. Bl. 1882, S. 13; 1892, S. 65. Vierteljahrsschrift 1889, S. 350 bis 362; 1890, S. 430—436; 1892, S. 252—274. Stimmen aus Maria Laach. Freiburg 1895. 7. Heft, S. 151—175. M. f. M. 1892, S. 165.



ist als Lob: wer von dem Tadel zu Grunde geht, war des Unterganges wert, — nur wen er fördert, hat die wahre innere Kraft." [1])

Montabaur. **Karl Walter.**

Zu den bedeutendsten Publikationen des Jahres 1897 gehört unstreitig diejenige der **Plainsong and Mediaeval Music Society,** welche H. E. Wooldridge besorgt hat: Early English harmony from the tenth to the fifteenth century. Illustrated by facsimiles of Mss. with a translation into modern musical notation. London B. Quaritch 1897. volume I facsimiles. fol. (10 Seiten u. 60 Tafeln) 25 sh.

Auf 60 photographischen Tafeln breitet der Verfasser die Schätze vor uns aus, welche die englischen Bibliotheken und Bologna (Liceo musicale) für die Entwickelung der mehrstimmigen Musik in England vom zehnten bis zum fünfzehnten Jahrhundert darbieten. Der Stoff ist, abgesehen von einigen textlosen Stücken, geistlichen Inhalts. Über die Absicht, welche den Verfasser bei der Herausgabe leitete, äußert er sich in der Vorrede wie folgt: Die Facsimilia dieses Bandes sind unter dem Gesichtspunkte ausgewählt worden, die in England geübte Praxis der mehrstimmigen und daher bis auf wenige der frühesten Fälle mensurierten Musik zu zeigen vom zehnten Jahrhundert bis zu einer Zeit, bei der die Gesellschaft der Songs and Madrigals of the 15th century mit Beispielen bis herab zur Thronbesteigung König Heinrich des Achten einsetzt. In einigen Fällen ist es unmöglich, sicher zu sagen, ob die Komposition englischen Ursprungs sei. Doch sind die lateinischen und normannisch-französischen Gesänge alle Handschriften entnommen, welche in England geschrieben sind. Die englischen Gesänge sprechen für sich selbst, in gleicher Weise die Stücke Dunstaples und Benets. So wenige Handschriften sind der Vernichtung entgangen, daß leider dieser Band nahezu alles umfaßt, was unserer Kenntnis nach an mehrstimmiger englischer Musik bis zum 15. Jahrhundert auf uns gekommen ist. Die Beispiele, welche von der Sammlung ausgeschlossen blieben, sind verhältnismäßig uninteressant, da sie meist nur zweistimmige Sätze über lateinische Texte geben. Andererseits ist die günstige Gelegenheit erfaßt worden, einige einfache Melodien wie Samson dux fortissime und das englische: Worldis blis wiederzugeben, damit die Facsimilia ein vollständiges Abbild der englischen Musik geben, wie sie in frühen Handschriften noch vorliegt.

Die den Tafeln vorangestellte summarische Beschreibung dient wesentlich dem Zwecke, dem Beschauer der photographischen Abzüge zum Eindrucke des Originals zu verhelfen. Es werden die Maße der Handschrift gegeben, gesagt, ob wir es mit einem Pergament- oder Papier-Kodex zu thun haben, der sonstige Inhalt der Bände skizziert, etwaige Ausschmückungen erwähnt und in Kürze auf das Äußere des Musiksatzes eingegangen. Wir erfahren, ob das Stück auf vier oder fünf, auf roten oder schwarzen Linien notiert, ob es vollständig oder unvollständig wiedergegeben ist x. Recht karg bemessen sind die Bemerkungen über die Notation der einzelnen Stücke selbst, wo es doch so manches zu sagen gab. Nichts erfahren wir über die Entwickelung der Satztechnik, der Kompositionslehre, wie sie sich uns im gegebenen Material zeigt. Indes mag sich der Verfasser dies für den zweiten Band aufgespart haben, in dem er die Übertragungen geben will.

Die Reihe der Denkmäler eröffnet das zweistimmige Beispiel: Ut tuo propitiatus interventu in boetianischer Notation aus der Bodleiana (Oxford, Bodley 572), das schon 1890 von derselben Gesellschaft veröffentlicht und von Oscar Fleischer in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890 eingehend erörtert worden ist. Ihm folgen aus dem Corpus Christi College zu Cambridge in einer Handschrift des elften Jahrhunderts Kyrie und Christe, deren Notation eine Verbindung von Neumen mit Romanusbuchstaben zeigt.

Unklar ist, was den Verfasser veranlaßt haben mag, dieselben für mehrstimmig anzusehen. Wer nur ein wenig mit der römischen Liturgie vertraut ist, kann doch nicht die untereinandergeschriebenen wiederholten Kyrie eleyson und Christe eleyson als zu einem mehrstimmigen Satze gehörig betrachten. Sonst könnte man über den Verfasser hinausgehen und auch eine Dreistimmigkeit in den Kyries vermuten. Die am Rande bemerkten Ŝ, B̂ und T̂ geben ja schon Anweisung, daß die Neumenreihe einmal (semel), zweimal (bis) oder dreimal (ter) zu wiederholen sei. Findet sich also neumiert unter einander Kyrie—eleyson B̂.
Kyrie—eleyson Ŝ.
so besagt dies weiter nichts, als daß die nach

[1]) Rich. Wagner im Jahre 1847 an Eduard Hanslick.



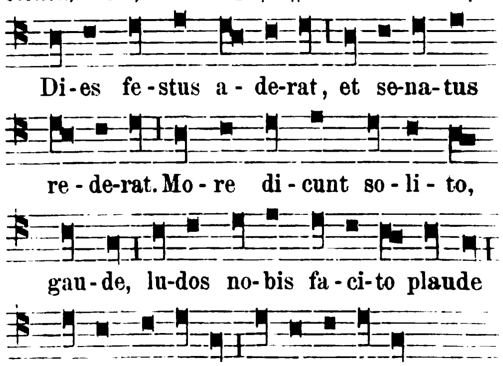
liturgischem Gebrauche geforderte dreimalige Wiederholung des Kyrie so erzielt werde, daß die erste Tonreihe zweimal, die andere einmal gesungen wird. Dasselbe gilt vom Christe eleyson und zweiten Kyrie eleyson. Oder sollte das Wort concentus, das bei den Überschriften der Abwechslung halber für laus und melodia eintrat, die Vorstellung der Mehrstimmigkeit erweckt haben? Concentus kann auch einen von mehreren gesungenen einstimmigen Gesang bedeuten.

Ganz abgesehen davon zeigen die scheinbar zusammengehörigen Tonreihen einen so gemeinsamen Verlauf der Melodie, daß die eine nur als eine Veränderung der andern aufzufassen ist. Von einer Gegenbewegung, welche der Verfasser erkennen will, ist durchaus nichts vorhanden. Mehr als gewagt ist es, ein auf Tafel 6 befindliches Christe eleyson und Kyrie eleyson als zweite Stimme zu einem auf einer früheren Seite (welche, ist nicht gesagt) gegebenen Christe und Kyrie herausfinden zu wollen. Das heißt, der Phantasie zu sehr die Zügel schießen lassen.

Das 12. Jahrhundert ist mit einem zweistimmigen Satze: Foweles in ye frich aus der Bodleiana Oxford Douce 139 vertreten, in dem das Intervall der Sexte besonders bevorzugt wird.

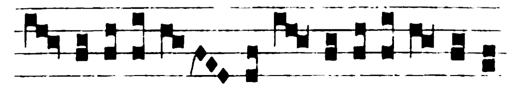
Reiches Material, nicht weniger als 23 Tafeln, bietet der Verfasser für das 13. Jahrhundert dar. An erster Stelle zu nennen ist Samson dux fortissime, eine Art geistlichen Spieles. Samson sitzt im Kerker. Jemand erblickt ihn und fragt verwundert: Samson, starker Heerführer, mächtiger Sieger, was thust du im Gefängnis, Bezwinger aller, was treibst du im Winkel des dunklen Kerkers? Du bist gefangen, geblendet, des Haarschmuckes beraubt und dem Gelächter der Feinde preisgegeben?— Ihm antwortet Samson mit der Erzählung seiner Lebensschicksale: Sponsa mihi placuit alienorum adamavi virginem philistrorum... In eine Fremde, eine Tochter der Philister habe er sich verliebt, sei deswegen mit ihnen in Streit geraten, habe ihre Äcker verwüstet und ihre Heere geschlagen. Dann habe Delila es ihm angethan. Diese sei, bestochen von den Fürsten, eines Tages voller Trug zu ihm herangekommen und habe ihm das Geheimnis seiner Stärke abzuschmeicheln gewußt: Dic mihi carissime, virorum fortissime, ubi polles viribus præ cunctis mortalibus etc. Hinterlistig sei er dann seiner Stärke und des Augenlichtes beraubt worden, wofür er sich aber schrecklich gerächt habe. Packend ist die Erzählung, wie die feindlichen Stämme über ihn herfallen, ihn schlagen und schließlich blenden, und ergreifend seine Klage: Nolunt mihi, nolunt mihi, nolunt mihi parcere. capior. vincior. crucior in carcere heu me. heu me. cogor ibi molere, perfero ludibria, risus et opprobria. Die Verse schließen mit einem Lobe auf Samson. Pro tanta victoria samson sit in gloria. Die Mensur der Melodie legt sich ziemlich eng an das Versmaß an. Die Moduslehre ist befolgt.

Der Anschauung möge folgendes Beispiel dienen, welches dem Schlusse entnommen ist.



Cri-nes cre-ve-runt vi-res ve-nerunt u. s. w.

Es folgen drei zweistimmige Sätze ohne Text, deren streng in Perioden von vier Takten gegliederter Bau und deren Melodiebildung auf reine Instrumentalmusik schließen lassen. Stellen wie folgende



können zu jener Zeit nur instrumental gedacht sein.

Auf die weltliche Herkunft deutet der ausgesprochene Durcharakter. Der Rhythmus läßt Tanzweisen vermuten. Ausgesprochenen Tanztypus trägt zum Beispiel die Unterstimme des ersten Satzes:





Die Prose: Ave gloriosa mater salvatoris, ein auf drei Systemen von je vier roten Linien notierter Satz interessiert besonders, weil den Noten neben dem lateinischen Texte noch ein französischer: Duce creature virgine marie untergelegt ist. Am Schluß findet sich die Unterstimme möglicherweise für ein Instrument in Ligaturen zusammengezogen noch einmal. Diese Stimme ermöglicht es uns, einige Fehler in der Partitur auszumerzen. Aus derselben Handschrift ist wiedergegeben der allbekannte Sommerkanon des John of Fornsete der Abtei Reading: Sumer is icumen mit seinem Pes: Sing cuccu nu, sing cuccu.

Eine weitere Quelle für das dreizehnte Jahrhundert lernen wir in der Handschrift Oxford Bodleian Rawl G. 18 kennen, welche uns einen einstimmigen englischen Gesang: Worldesblis ne last no yrowe (throwe?) übermittelt, der uns in der Sammlung noch einmal begegnet (in Ms. London. British Museum Arundel 248).

Die Kenntnis der instrumentalen Praxis des Mittelalters erfährt eine Bereicherung durch die aus dem Ms. Oxford Bodleian Douce 139 wiedergegebene Tanzweise, deren Anfang ich in Übertragung hier gebe:



Zu erwähnen ist ferner eine Reihe zweistimmiger lateinischer Gesänge wie Exultamus et lætamur Nicolaum veneremur und Verbum patris humanatus aus Ms. Cambridge University Library F f. I. 17.

Den Beschluß der Denkmäler des 13. Jahrhunderts bildet ein Hymnus Veri floris sub figura (London British Museum Harl. 524) in Mensuralnotation, der dadurch auffällt, daß die tremolo oder nach Art der reverberatio vorzutragenden Töne einen wellig geschriebenen Notenkörper zeigen, ein Überrest der Entwicklung aus der Neumenschrift.

Wichtiges Material zur Erkenntnis der mehrstimmigen Musik in England im 14. Jahrhundert bietet uns der Verfasser in der Handschrift London British Museum Arundel 248 dar. Die Reihe der aus dem Kodex mitgeteilten Stücke eröffnet die zweistimmige Sequenz O labilis o flebilis. Ihr folgt die einstimmige Sequenz post notam letabund (gemeint ist die Weihnachtssequenz Lætabundus), die deshalb besonders zu erwähnen ist, als sich in ihr der G-Schlüssel mehrmals angewendet findet. In mensurierter Musik vor dem 15. Jahrhundert habe ich ihn außer an dieser Stelle und bei Guillaume de Machaut nirgends angetroffen.

Der cantus de domina post cantum Aaliz mit dem Anfange Flos pudiciæ zeigt neben dem lateinischen Texte eine französische Übertragung. Genannt seien noch: Angelus ad virginem, De milde lomb is prad o rode, Worldesblis ne last no throwe, die Sequenz Spei vena melle plena collaudetur Magdalena, welche für das Studium der Gesangsverzierungen schätzenswertes Material darbieten. Reich verziert sind auch das zweistimmige Jesu cristes milde moder und das dreistimmige: Salve virgo virginum. Letzter Satz findet sich noch einmal mit dem Texte: Veine pleine de ducur.

Auch in den Bibliotheken von Oxford und Cambridge finden sich für diese Zeit bemerkenswerte Denkmäler. Es sei des Worcester Psalters des Magdalen College zu Oxford gedacht, aus dem eine Seite mit einem zweistimmigen Osanna, Benedictus und Sanctus wiedergegeben ist. Von hohem Interesse ist die Reproduktion einer Seite aus dem Traktate De speculatione musicæ des Walter Odington nach der Handschrift des Corpus Christi College zu Cambridge. Dieselbe zeigt uns Beispiele des motetus coloratus, des organum purum und des rondellus, welche bereits bei Coussemaker (L'art harmonique au XIIme et XIIIme siécle) und Guido Adler (Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1886) abgedruckt und übersetzt vorliegen.

Die wichtigsten Tafeln der ganzen Publikation sind Nr. 42—45 nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts aus dem British Mu-



seum zu London, Add. 28,550. Die betreffenden Blätter finden sich einem Bande angefügt, der ein Register der Äbte Robertsbridge in Sussex aufweist und enthalten sechs Stücke (drei ohne und drei mit Text) in Orgeltabulatur. Somit können wir das Vorkommen dieser Notierungsweise auf Grund obigen Manuskriptes um mehr als 100 Jahre früher nachweisen, als man bisher geglaubt hat. Zu denken gibt es, daß England der Boden ist, auf dem sich das früheste Denkmal dieser auf ein Instrument berechneten mehrstimmigen Schreibweise findet.[1])

Den Beschluß der Denkmäler aus dem 14. Jahrhundert bildet ein dreistimmiges Angelus ad virginem, mitgeteilt aus Cambridge University Library Add. M. S. 710, dessen Text nur dem Anfange nach unterlegt ist, sich aber leicht aus einer der früheren Tafeln nach Handschrift London British Museum Arundel 248 ergänzen läßt. Die dort gegebene Melodie findet sich als mittlere Stimme des dreistimmigen Satzes wieder.

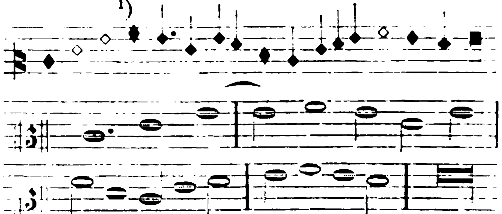
Sehr schwach ist das fünfzehnte Jahrhundert in den englischen Bibliotheken vertreten. Nur eine Handschrift aus Oxford, Bodleian. Arch. Selden B 26, legt der Verfasser uns vor mit einem Satze David ex progenie. Derselbe zeigt volle schwarze Noten, untermischt mit wenigen vollen roten. Das Vorkommen der letzteren berechtigt allein nicht, die Handschrift in das fünfzehnte Jahrhundert zu verweisen. Im ganzen vierzehnten Jahrhundert, besonders aber in der zweiten Hälfte läßt sich der Gebrauch der roten Note nachweisen. Dieselbe ist hier in zwei Bedeutungen angewendet. Einmal steht sie, um innerhalb des modus minor cum tempore perfecto die Folge von drei imperfekten breves auszudrücken, andererseits ist die rote minima gebraucht, um den Wert der semiminima darzustellen. In ähnlichen Bedeutungen finden wir die rote Note auf den Tafeln wiederkehren, welche der Verfasser aus dem berühmten Kodex 37 der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna reproduciert hat. Dieselben enthalten an dreistimmigen Sätzen von Johannes Dunstaple:

Patrem omnipotentem,
Regina cœli lætare,
Sub tuam protectionem confugimus,
Quia pulchra es.

und von Johannes Benet:

Sanctus dominus deus sabaoth
und Qui tollis.

Besonders häufig finden wir die rote Note angewendet, um innerhalb des tempus imperfectum cum prolatione maiori (■ = ♦ + ♦ = ♦ ♦ ♦ + ♦ ♦ ♦) das tempus perfectum cum prolatione minori (■ = ♦ + ♦ + ♦ = ♦ ♦ + ♦ ♦ + ♦ ♦) auszudrücken. Auch Synkopationen werden mit Hilfe der roten Note dargestellt, wie ein Beispiel aus Dunstaples Patrem omnipotentem zeigen mag.



Deutlich ist auch hier das Wesen der Synkope zu erkennen, welche dadurch entsteht, daß ungleiche Teile eines Taktes in vollständige Takte eingeschoben werden, wodurch eine rhythmische Verschiebung entsteht. Interessant ist in Quia pulchra es die Verwendung einer eigenen Form der semiminima neben der der roten minima. Unterschieden werden sie im Gebrauche so, daß die rote minima im temp. perf. cum prolatione minori, die eigene Form im temp. imperf. cum prolatione maiori Anwendung finden.

Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich vermute, daß der Verfasser Schritte gethan hat, sich das englische Material der Tridentiner Codices zugänglich zu machen. Es wird ihm aber wie so vielen andern (unter diesen auch dem Referenten selbst) gegangen sein, er wird sich haben bescheiden müssen. Doch blüht die Hoffnung, daß die Veröffentlichung der Codices in allernächster Zeit beginnt. Möge sich das Sprichwort: Was lange währt, wird gut, bewahrheiten. Das Vertrauen darauf ist vorhanden, da die Arbeit in den sicheren Händen von Oswald Koller ruht.

Hinsichtlich der Notation wäre es nicht ohne Interesse gewesen, ein Denkmal, welches neben den vollen schwarzen Noten evacuierte (weiße) enthält, in die Sammlung aufgenommen zu sehen. Die Handschrift 2216 der Universitätsbibliothek zu Bologna hätte in dem Ave maris stella von Dunstaple ein schönes Beispiel dargeboten.

Berlin. **Dr. Johannes Wolf.**

[1]) Eine eingehende Beschreibung des Denkmals findet sich in dem Aufsatze: Zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrhundert.

[1]) Die leere Note steht an Stelle der gefüllten roten.



Die Redaktion des kirchenmus. Jahrbuches ist teils durch Mangel an verfügbarem Raum — die kontraktmäßige Seitenzahl ist bereits überschritten — teils durch die Erwägung, daß das Erscheinen des 24. Jahrganges nicht länger verzögert werden darf, zu ihrem Bedauern genötiget, für nachfolgende Werke von musikpaläographischer, historischer oder praktischer und klassischer Bedeutung nur kurze Anzeigen mit objektiver Inhaltsangabe, ohne eingehendere Kritik machen zu können. —

In alphabetischer Ordnung der Autoren seien nachfolgende Werke genannt; auf einzelne derselben hofft die Redaktion im nächsten Jahrgang zurückkommen zu können.

Breitkopf und Härtel in Leipzig eröffnen in ihrem Verlag eine Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen. Der erste Band ist betitelt: **„Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen."** Eine Untersuchung der auf Linien gesetzten Neumen als paläographische Vorstudie zur Geschichte des einstimmigen Liedes im späteren Mittelalter von Dr. Eduard Bernoulli. Der Band besteht aus zwei Abteilungen. In der ersten werden die neueren und neuesten Theoretiker, welche über die ältere Notenschrift der älteren Zeit sich geäußert haben, vorgeführt, so Lambillotte, Schubiger, Raillard, Schlecht, Riemann, Pothier, Nisard, die paléographie musicale und Fleischer. Dann folgen Untersuchungen, die von Musikhistorikern über liedartige Gesänge, speziell Hymnen und Sequenzen angestellt worden sind. Außer den obengenannten sind noch Coussemaker, Fétis, Thierfelder, Jacobsthal, Wolfrum, Ambros, die englische Gesellschaft für Edition mittelalterlicher Musik und Gevaert erwähnt, ferner die Ansichten von Germanisten und Litteraturhistorikern und die Sammelwerke von Melodieen mittelalterlicher Gesänge von Mettenleiter, Schöberlein, Kade, Böhme, Meister-Bäumker und Runge. Von Seite 93 bis 130 werden die Zeugnisse der mittelalterlichen Theoretiker von Cassiodor bis Johann Tinctoris aufgeführt, von S. 130—232 aber ist das handschriftliche Material der einstimmigen Hymnen und Sequenzen philologisch untersucht. Ein Verzeichnis der wichtigsten Litteratur der benützten Handschriften und ein Sachregister der mittelalterlichen Nomenclatur bildet den Schluß der ersten Abteilung. In der zweiten Abteilung finden sich vierzehn lithographierte Tafeln und zwei Seiten mit Facsimiles einstimmiger mittelalterlicher Gesänge und 130 Seiten Musikbeilagen, in denen die im Texte der ersten Abteilung und in den Facsimiles angeführten Notenbeispiele in Mensur aufgelöst sind. Ob der Fleiß, mit dem die Studie ausgearbeitet ist, zu entsprechenden und durchschlagenden Erfolgen in dieser schwierigen Materie geführt hat und führen wird, muß einer eingehenden Prüfung unterzogen werden.

Dechevrens, A. sendete außer den drei Bänden der études de Sciences musicales, über deren 1. Band P. U. Kornmüller S. 110 referiert hat, einen vierten appendix zum ersten Band über die arabische Musik.

Die **decreta authentica** der S. R. C. (Kongr. der hl. Riten), welche Gardellini 1807 und 1827 in einer Art offizieller Sammlung ediert hat, und zu welcher auch bis in die neueste Zeit Nachträge erschienen sind, ist auf Befehl Leo XIII. in offizieller Weise durch die Konsultoren der Ritenkongregation und mit Begutachtung des gegenwärtigen Kardinalpräfekten Mazzella gesichtet und geordnet worden. Von dieser wichtigen Sammlung sind bis heute zwei Bände in der Druckerei de propaganda fide zu Rom erschienen. Der erste enthält die Entscheidungen vom Jahre 1588—1705 unter Reduktion der 3736 Nummern Gardellinis auf 2162. Der zweite reicht vom Jahre 1706—1870 und bis zu Nummer 3232, während Gardellini 5468 Aktenstücke enthielt. Das Erscheinen des Schlußbandes von 1871 bis zum laufenden Jahre steht bevor; derselbe wird ein eingehendes und übersichtliches Sachregister über die verschiedenen liturgischen Fragen und Entscheidungen, unter denen viele auch die Kirchenmusik betreffen, enthalten.

Im vierten Fascikel des 5. Jahrgangs der Rivista musicale Italiana, welche bei Fratelli Bocca in Turin erscheint und als würdiges Seitenstück der leider nicht mehr am Leben befindlichen Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft gelten kann, ist ein Artikel über die musikalische Ausstellung, welche zu Turin im Jahre 1898 stattgefunden hat, und während welcher der Unterzeichnete mit Domkapellmeister Felini in Trient auch einen kirchenmusikalischen Kurs abhielt, aufgenommen. Derselbe ist auch in Einzelabdruck erschienen und hat Hrn. Professor **G. F. Foschini** in Turin zum Verfasser. Diese Ausstellung war für den Musikbibliographen von hohem Interesse, denn man konnte



die seltensten litterarisch-musikalischen Schätze aus der Nationalbibliothek von Turin, aus den römischen Bibliotheken der Cäcilienakademie, der Casanatense, Lancisiana, sowie aus Bologna, Genua, Lucca und Pavia vereinigt sehen und wurde auf Werke und Manuskripte aufmerksam, welche bisher kaum dem Namen nach bekannt waren. All diese Schätze, sowie ältere und neue Musikinstrumente, welche sich in der Ausstellung befunden hatten, sind mit Illustrationen versehen auf 50 Seiten kurz beschrieben; ein Namen- und Sachregister hätte die Brauchbarkeit dieser Studie erhöht.

Dr. Jos. Freisen gab das kath. Rituale buch der Diözese Schleswig im Mittelalter mit historischer Einleitung heraus und fügte auch an vielen Stellen erklärende Anmerkungen bei. In der Einleitung wird auf 31 Seiten die Einführung des Christentums und von 1526 an die sogenannte Reformation in Schleswig geschildert, dann kurz über den Stand der katholischen Kirche in Schleswig und Holstein referiert und bibliographisches Material über den publizierten Liber agendarum ecclesie et diocesis Sleszwicensis beigebracht, das im Jahre 1512 unter den letzten katholischen Bischof Gottschalk von Ahlefeldt (1507—1541) in der Offizin des Wolfgang hopylius zu Paris gedruckt worden ist. Auf mehreren Seiten sind nur vier Notenlinien zu finden, die Noten mußte man handschriftlich einfügen. In Hufnagelschrift ist z. B. die Kerzenweihe am Lichtmeßtage, d. h. die Präfation zu derselben abgedruckt; so auch die Präfation zu der Palmenweihe.

Als wertvolles Denkmal für Geschichte der Liturgie ist diese Publikation, welche bei Junfermann (Albert Pape) in Paderborn erschienen ist, dankbar zu begrüßen.

Die Gesamtausgabe der Werke von **Orlando di Lasso** ist im Jahre 1898 nur um einen Band bereichert worden, so daß nun von derselben neun Bände in fortlaufender Nummerierung vorliegen. Dieser Band ist der achte der Gesamtausgabe, enthält den 4. Teil der Madrigale und ist von **Dr. Adolph Sandberger** besorgt. Ein 24 Seiten umfassendes Vorwort verbreitet sich in bibliographischen, archivarischen und kritischen Bemerkungen über den Inhalt des Bandes, welcher in zwei Teilen von Seite 1—85 vierstimmige Madrigale (aus der Zeit von 1555—1583), von S. 88—151 fünfstimmige Madrigale Orlandos aus den Jahren 1561—1585 enthält. Sämtliche Nummern sind mit italienischem Texte, von 22 derselben konnten auch die Dichter der Texte nachgewiesen werden. Im Jahre 1899 wird trotz der mangelhaften Beteiligung bei der Subskription, über welche offene Klagen in den kirchenmusikal. Jahrb. 1897 Seite 37 und 1898 Seite 132 ausgesprochen werden mußten, der 11. Band der Gesamtausgabe, nämlich der 6. Teil des magnum opus musicum, der den Schluß der fünfstimmigen und den Anfang der sechsstimmigen Motetten Orlandos enthalten wird, erscheinen können; demselben wird der 10. Band mit Fortsetzung der weltlichen Kompositionen vorangehen. Der Unterzeichnete weist dringend darauf hin, daß noch beinahe 30 Subskribenten fehlen, um eine weniger opfervolle Fortsetzung des Magnum opus musicum von Orlando di Lasso zu ermöglichen. Das ungebundene Exemplar eines jeden Bandes kann durch Subskription beim Herausgeber des kirchenmusikalischen Jahrbuches um 10 Mark, das gebundene um 12 Mark (statt 15, beziehungsweise 17 Mk.) für jeden Band bei unfrankierter Zusendung besorgt werden; bisher sind fünf Bände des magnum opus erschienen als 1., 3., 5., 7. und 9. der Gesamtausgabe.

F. X. Haberl.

Möhler, Dr. A., Die griechische, griechisch-römische und altchristlich-lateinische Musik. Ein Beitrag zur Geschichte des gregorianischen Chorals. Rom 1898. In Kommission der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg i. Br., S. XXIII. 85.

Dieses Werklein bildet das 9. Supplementheft zur „Römischen Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte", und ist wert, auch in diesen Blättern kurz besprochen zu werden. In drei ziemlich umfangreichen Kapiteln behandelt der Verfasser das Notwendigste und Wesentlichste von der griechischen und mittelalterlichen oder Choralmusik. Im I. Kapitel zeigt er das älteste und einfachste System, das Tetrachord, dessen Fortentwicklung zum systema perfectum; die Anlehnung der altchristlichen Musik an die Synagogen und die griechisch-römische Musik, bespricht die Neumen und das Choralmusiksystem. Das II. Kapitel beschäftigt sich mit der Tonartentheorie, mit dem Prinzipe der Tonalität, mit den griechischen und den Kirchentonarten. Das III. Kapitel bespricht die Melopoie oder Melodiebildung nach ihren verschie-



denen Beziehungen in heidnischer und christlicher Zeit und führt auch einige Beispiele von Hymnen vor. Hauptsächlich folgt der Verfasser den Werken des gelehrten Direktors des Brüsseler Konservatoriums, F. A. Gevaert. In den zahlreichen Anmerkungen werden Erläuterungen über einzelne Punkte gegeben oder auch divergierende Ansichten der Gelehrten berührt.

Der Verfasser bekundet mit dieser Arbeit eine große Belesenheit und Beherrschung seines Gegenstandes; ohne diese wäre es ihm nicht möglich gewesen, denselben, welcher ein weites Gebiet umfaßt, in so knapper und doch hinreichend klarer Weise zur Darstellung zu bringen. Seinem Buche hat er auch ein umfangreiches Litteraturverzeichnis beigegeben.

P. A. Kornmüller, O. S. B.

Den Briefwechsel zwischen **Karl v. Winterfeld** und **Eduard Krüger** teilt Dr. Arthur Prüfer mit auf 136 Seiten und in einer Einleitung von 57 Seiten. Die Bildnisse der beiden Männer und des Johann Eccard († 1611) schmücken die bei C. A. Lehmann in Leipzig erschienene Publikation. In der Einleitung werden kurze Biographien des Herrn v. Winterfeld und von Krüger gegeben. Ersterer ist am 28. Jan. 1784 zu Berlin geboren, trat 1806 in den Staatsdienst und ging 1812 zur Besserung seiner Gesundheit nach Italien. Seine Neigung zur Musik wurde durch die Produktionen der unter Zelter stehenden Berliner Singakademie wirksam gepflegt, besonders nach musikhistorischer Seite. Dem römischen Aufenthalt verdanken wir das Büchlein „Johann Pierluigi von Palestrina" (1832) und das dreibändige Werk „Johann Gabrieli und sein Zeitalter" (1834), sowie die in zwei Bänden niedergelegten Abhandlungen zur Geschichte hl. Tonkunst (1850.) Im Mai 1816 übernahm von W. den Posten eines Oberlandesgerichtsrates in Breslau, 1832 übersiedelte er nach Berlin als geh. Obertribunalsrat, wo er eine Menge von Aufsätzen und Artikeln speziell über den evangelischen Kirchengesang (C. Ch. Fr. Fasch, Dr. M. Luthers deutsche geistliche Lieder, sowie das dreibändige Werk „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes" u. s. w.) schrieb. Er starb am 19. Febr. 1852 an einem Schlaganfalle. — Ed. Krüger, geb. 9. Dez. 1807 zu Lüneburg, bildete sich zum Philologen aus auf den Universitäten zu Göttingen und Berlin, pflegte aber auch die Musik in wissenschaftlicher und praktischer Beziehung. Die Zusammenstellung der verschiedenen Artikel und Aufsätze Krügers, der 1833—1849 als Lehrer und Rektor des Gymnasiums zu Emden wirkte, ist sehr dankenswert. Er wirkte in Hannover, Aurich, Göttingen, und starb am 9. November 1885 als Bibliothekar der genannten Universitätsstadt. Der Briefwechsel zwischen diesen beiden Männern ist überaus ernst, man fühlt, wie wert und teuer denselben die ältere klassische Musik gewesen ist, und wie sehr es sie schmerzte, daß durch übermoderne Bestrebungen der Sinn für Vokalkompositionen und gute Ausführung derselben in Schulen, in den Zentren der großen Städte und beim Gottesdienste vernachlässiget, ja ertötet werden zu wollen scheint. Ein alphabetisches Namen- und Sachregister gibt willkommenen Aufschluß über den Inhalt der interessanten Publikation.

Eine sehr wertvolle und für die Geschichte der Kirchenmusik hochinteressante Publikation ist durch **Henry Expert** schon seit einigen Jahren ins Leben gerufen und wird bei Alph. Leduc, Paris 3 rue de Grammont, publiziert unter dem Titel: „Les maitres musiciens de la **renaissance française** (Die Meister der Tonkunst der französischen Renaissance). Vorwort und Titel jeder Lieferung sind in französischer, deutscher und englischer Sprache den Tonsätzen beigegeben; bisher erschienen weltliche Kompositionen von Lassus, Costeley, Cl. Jannequin und die 180 Psalmen von Goudimel; die vorliegende achte Lieferung bringt aus dem liber XV missarum, welches 1516 als erstes musikalisches Werk in Rom bei Andreas Antiquus de Montona gedruckt worden ist, eine vierstimmige Messe de beata Virgine von **Brumel** und die vierstimmige Messe „Ave Maria" von **P. de la Rue.** Der Partitur, die gewissenhaft in den alten Schlüsseln und mit der Textunterlage des Originals abgedruckt ist, wurde ein Klavierauszug auf zwei Linien in $^4/_4$ Takt beigegeben. Auf diesem Wege wird es dem Musikhistoriker sehr erleichtert, über die Vor-Palestrinenser und den Unterschied in der Kompositionsweise der 1. und 2. Hälfte des 16. Jahrh. Vergleiche anzustellen. Jede Lieferung kostet 15 Frs., für Subskribenten 10 Frs. und ist etwa 132 Seiten in Großoktav stark.

Ein verkleinertes Facsimile von Titel, Dedikation des Antiquus an Leo X. und des Druckerprivilegiums, welches Leo dem Antiquus verliehen hat, ist mit den beiden ersten Seiten der



Messe Brumels nach dem Vorworte eingeschaltet. Im allgemeinen Vorwort entwickelt Expert das Programm seiner Sammlung, welche 1) weltliche Musik, 2) protestantische Kirchenmusik, 3) katholische Kirchenmusik enthalten soll. Es ist dankenswert, daß gerade das Liber XV missarum gewählt worden ist, in welchem die besten Meister aus Flamland und Frankreich ihr tüchtiges Können zeigten, nämlich außer den genannten noch Ant. Fevin mit drei Messen, Josquin (drei), Mouton Johannes (zwei), Pipelare und Fr. Russel, ein Freund Palestrinas. Von Brumel enthält der Druck aus 1516 noch zwei andere Messen, von Rue noch die Messe „O salutaris hostia". Daß Expert eingehendere bibliographische Notizen in der Einleitung fast gänzlich unterläßt, empfindet man unangenehm; möge er für diese wichtigen Dinge seinen gelehrten und in musikgeschichtlichen Ausgrabungen so gewandten und glücklichen Landsmann, Mich. Brenet zu Hilfe nehmen. Wenn auch die Unterlassung der Accidentienangabe in der Originalpartitur mit einer gewissen Berechtigung unterlassen worden ist, so durfte und mußte dieselbe wenigstens beim Klavierauszug über den Noten angebracht werden. Die Behauptung Seite 10 des Vorwortes, daß der Gebrauch dieser Alterationen erst gegen 1550 regelmäßig und durchaus allgemein wurde, möchte man aus Theoretikern und Praktikern bewiesen sehen; das einzige Zitat aus der Institution musicale des Claude Martin, Paris 1556, genügt sehr wenig. Endlich fällt auf, daß statt ₵ regelmäßig C als Taktzeichen gewählt wurde, daß der Textunterlage, wenn sie im Originale fehlte, keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt wurde, und daß über die Litteratur, die in Deutschland, England, Frankreich und Italien sich mit den Komponisten des Liber XV missarum beschäftiget hat, jedwede Angabe vermieden worden ist. Der Musikgelehrte kann sich ja solche Dinge suchen, wenn er sie braucht; derlei Publikationen sollten aber im Interesse junger Leute, welche Musikgeschichte studieren wollen, redigiert sein, damit sie nicht das Schicksal des „Trésor musical" Maldeghems ereile, der weder den Musikgelehrten noch den praktischen Musikern Nutzen gebracht hat.

Von der „Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke", welche von der „Gesellschaft für Musikforschung" seit 27 Jahren besorgt wird, liegt der 23. Band vor (Leipzig, Breitkopf und Härtel, Preis 15 Mk.). Derselbe ist von **Rob. Eitner** redigiert und enthält auf 122 S. in Fol. 60 Chansons zu vier Stimmen, die in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts von französischen und niederländischen Meistern komponiert wurden und aus den 35 bei Pierre Attaingnant (1538—1549) gedruckten Büchern, die 927 vierstimmige Chansons enthalten, ausgewählt worden sind. Diese Compositionsart ähnelt dem altdeutschen weltlichen Lied und den italienischen Frottole und ist reich an rythmisch bewegten und lebhaften, teils gleichzeitigen, teils imitierenden, den Text deklamatorisch und dynamisch trefflich behandelnden Tonsätzen.

Die französischen Texte revidierte Dr. Joh. Bolte in Berlin, der jeder Nummer auch eine Übertragung in das jetzige französische Idiom beifügte. Eitner hat ohne Angabe eines Grundes die Notenwerte um die Hälfte verkürzt und die Chansons in Violin- und Baßschlüssel umgeschrieben, auch die Accidentien über den Noten und dynamische Vortragszeichen in Klammern beigesetzt, am Anfange jedoch die Schlüssel des Originals beigegeben. Einige Texte sind so lasciv, daß auch der Unreinste noch schamrot werden muß. Freilich sagen die „Modernen": „dem Reinen ist alles rein!" Warum man diese Mistfinkereien der französischen Renaissance wieder ausgegraben hat — um sie etwa gar in den Konzertsälen zu Gehör zu bringen? — sieht die gesunde deutsche Volksseele nicht ein. Wenn die Franzosen, z. B. Expert „Die Meister der französischen Renaissance" neu edieren und aus kulturhistorischen und nationalen Motiven solche Dinge wieder ans Tageslicht bringen, so wird man weniger strenge urteilen; H. Expert aber und die feiner fühlenden Franzosen hätten die paar schmutzigen Nummern wahrscheinlich nicht veröffentlicht. Sollten deutsche Musikforscher reifen Alters Stoff zu andern Musikdokumenten nicht aus deutscher Vergangenheit aufzutreiben wissen?

Riemann, Dr. Hugo, „Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert." Leipzig, M. Hesses Verlag. 1898. Preis broschiert 10 Mark.

Die mittelalterlichen Musiktheoretiker sind von den Gelehrten auf Grund der Ausgaben, welche Abt Gerbert und E. de Coussemaker von ihren Schriften veranstaltet haben, wiederholt commentiert und ihre Lehren sind inhaltlich

zusammengefaßt worden; auch Einzelausgaben der hervorragendsten Mensuralschriftsteller, wie des Johann de Muris, Wilhelm von Hirschau u. s. w. von Seite einiger Musikphilologen sind vorhanden. Das Thema jedoch, welches der unermüdliche Dr. H. Riemann in seinem neuesten, 529 Seiten und 20 Seiten Vorwort enthaltenden Buche behandelt, nämlich eine Geschichte der Musiktheorie vom 9.—19. Jahrhdt. mit der Begrenzung auf den mehrstimmigen mensurierten Gesang, ist bisher noch nicht im Zusammenhang bearbeitet worden. Daß die Vorstudien schon vor Dezennien in Form von Exzerpten gemacht werden mußten, ist selbstverständlich, daß sie aber besonders für die Zeit vom 9.—15. Jahrh. wieder revidiert wurden, darf man wohl voraussetzen. Das Buch ist für jeden humanistisch gebildeten Musiker und Historiker ein unentbehrliches Nachschlagewerk. Er wird sich jedoch nicht begnügen, die Resultate Riemanns blindgläubig abzuschreiben, sondern in jedem einzelnen Falle für Detailstudien auf Grund der reichlich angegebenen Litteratur und vortrefflicher Autoren- und Sachregister das gewählte Thema vertiefen und ausweiten. In drei Büchern wird das gewaltige Material sehr übersichtlich geordnet. Das erste Buch handelt vom Organum, Déchant und Faux-bourdon in sieben Kapiteln und entwickelt 1) die Theorie der Kirchentöne im Vergleich mit der griechischen Musik und nach den Aufstellungen des Flaccus Alcuin und Aurelianus Reomensis. 2) Die Theorie des Organum im 9. und 10. Jahrhundert (Scotus Erigena, Regino von Prüm und Hucbald, letztere unter Herbeiziehung der verschiedenen abweichenden Forschungsresultate neuerer Zeit). 3) Die Lehren des Oddo von Clugny, Berno von Reichenau und Hermanus Contractus. 4) Das Organum im 10. und 11. Jahrh. (Guido von Arezzo, Johann Cottonius). 5) Den Déchant im 12. Jahrh. (Guido von Chalis und Franco von Cöln). 6) Die Umgestaltung der Theorie der Consonanz und Dissonanz im 13. Jahrh. Den Abschluß dieses Kapitels bildet die Chromatik des Marchettus von Padua. Die Schriften desselben bei Gerbert hat Referent vor etwa 16 Jahren mit den vorzüglichen Handschriften der vatikanischen Bibliothek zu Rom verglichen und ist zu dem Resultate gekommen, daß Text und Beispiele bei Gerbert meistenteils durchaus korrumpiert sind. Eine Neuausgabe zur Klärung der neuen Theorien am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts hält er für eine unabweisliche Notwendigkeit. 7) Gymel und Fauxbourdon.— Im 2. Buche wird die Mensuraltheorie und der geregelte Kontrapunkt besprochen und zwar: 1) Die Taktlehre bis zum Anfange des 14. Jahrhunderts. 2) Der drei- und mehrstimmige Tonsatz in seinen verschiedenen geistlichen und weltlichen Formen. 3) Die Restitution der geraden Taktarten mit den Theorien des Marchettus von Padua und Johann de Muris. 4) Der Kontrapunkt im 14. und 15. Jahrh. bis Johannes Tinktoris. 5) Die Revision der mathematischen Akustik und der Ausbau der Kontrapunktlehre bis auf Zarlino (Peter Aron und Glarean). — Das 3. Buch entwickelt die Geschichte der Harmonielehre und spricht 1) von Jos. Zarlino, welchen Riemann seit Jahren als den Entdecker der Dur- und Moll-Akkorde hinstellt. 2) Von den wichtigen Kapiteln des Untergangs der Solmisation und der Entstehung des Generalbasses. 3) Das letzte 15. Kapitel betitelt er „musikalische Logik“ und schildert die Theorien von Rameau, Tartini, Kirnberger, Gottfried Weber, sowie aus dem 19. Jahrh. die Resultate von E. F. Richter, M. Hauptmann und seine eigenen theoretisch-musikalischen Reformen, welche in mehreren seiner Werke, besonders in den bei M. Hesse erschienenen Katechismen ausführlicher behandelt sind. Das fleißig und gewandt geschriebene Buch wird reiche und nützliche Anregung für ernste Studien bieten und dazu beitragen, schrankenlose Ausschreitungen junger Komponisten, welche in der Regel- und Stillosigkeit ihr Heil und ihren Ruhm suchen, auf feste historische und wissenschaftlich begründete Bahnen zu lenken. Wenn im Laufe der Jahrhunderte vieles von alten Theorien stürzte und die Zeiten sich änderten, so blühte immer wieder neues Leben aus den Ruinen.

Fr. X. H.

Ergänzungen zur bibliographischen Skizze über **Giov. Croce** (kirchenmus. Jahrb. 1888, Seite 49—52) kann die Red. an dieser Stelle noch unterbringen, nachdem sie als Musikbeilage dieses Jahrganges die fünfstimmige Messe III. toni des venetianischen Meisters in zweiter Auflage abdrucken läßt. In der genannten Skizze waren die bibliographischen Nachweise in sehr gedrängter Kürze angegeben. Seitdem der Katalog des Liceo musicale zu Bologna erschienen ist, können manche Lücken ausgefüllt werden. Eine detaillierte Wiedergabe der vollständigen Titel ist nicht beabsichtiget, da dieselben im 2. und 3. Bande des erwähnten Kataloges (1892 und 1893) zu finden und auch im kirchen-



musikalischen Jahrbuche 1888 S. 50 kurz angegeben sind. Aus den Dedikationen und Vorreden jedoch erwähne ich nachfolgende nicht unwichtige Zusätze:

1585 wird in der Dedikation des 1. Buches der 5stimm. Madrigale, welches dem Prokurator von San Marco in Venedig, Giov. Battista Moresini, gewidmet ist, bemerkt: „Queste mie nove fatiche di Musica u. s. w. Daraus muß der Schluß gezogen werden, daß Croce schon vor genanntem Jahre Kompositionen drucken ließ, deren Existenz jedoch bis heute nicht nachgewiesen werden kann; Fétis spricht von 5stimm. Sonaten aus dem Jahre 1580 ohne weitere Notiz. In der gleichen Dedikation (8. Febr. 1585) erzählt Croce, daß er den hochwürdigen Herrn Josef Zarlino, welchen er glorioso trofeo della musica nennt, um Rat gefragt habe, wem er wohl die Madrigale widmen solle; dieser, sein hochberühmter Meister, habe ihm den Namen verraten. Das Werk ist in Bologna komplett.

1588 liest man auf einer Ausgabe 5stimm. Madrigale des Franc. Soriano: Dal Rev. Pre Giovanni Croce chiozotto coretti.

1591 erschien das 8stimm. Completorium ohne Dedikation, von welchem in Bol. nur der Cantus des 1. Chores fehlt.

1592 wurde das 2. Buch der 5stimm. Madrigale gedruckt (in Bol. nur A. und B.) und den Gebrüdern Giunti in Venedig dediziert, deren Musiklehrer der Priester Alessandro Gatti war; durch diesen wurde Croce mit den hohen Herren bekannt. – Im gleichen Jahre erschien jene Sammlung von Vesperpsalmen, welche M. Asola dem Giov. Pierluigi von Palestrina gewidmet hat, und in welcher auch Giov. Croce mit dem 5stimm. Laetatus sum vertreten ist.

1594 druckte Giacomo Vincenti in Venedig das 1. Buch der 8stimm. Motetten, welche ich im Jahrb. 1888 unter 1599 aufgeführt habe. Bol. besitzt von dieser Ausgabe das Partiturheft mit der Reklame des Buchdruckers, in welcher er sich rühmt, Intavolaturen und Partituren von Musikstücken zur Bequemlichkeit der Sänger veranstaltet zu haben, von der Ausgabe 1599 die acht Singstimmen und von der Ausgabe 1603 A. und T. des 1. und C. des 2. Chores.

1596 wurden die drei 5stimm. Messen gedruckt, von denen die zweite als Musikbeilage dieses Jahrganges in 2. Auflage erscheint. Auch von den drei 8stimm. Messen, welche 1600, 1604 u. 1612 in neuer Auflage erschienen sind, ist die 1. Auflage 1596 gedruckt worden und unter dem 23. Mai dem Patriarchen von Venedig, Kardinal Lorenzo Priuli, dediziert. In Bol. ist das Werk vollständig in acht Stimmheften vorhanden mit einem neunten, das die Partitur auf zwei Notenlinien enthält.

1596. Die Psalmen der Terz, das Te Deum und Benedictus mit Miserere zu acht Stimmen sind auch in Bol. komplett.

— — Von der Triaca musicale befindet sich die 1. Ausgabe von 1596 und eine spätere von 1607 in Bol. vollständig in 7 Heften.

— — erschien die 1. Ausgabe von sieben 6stimm. Sonetten, welche Fétis fälschlich als septem psalmi poenitentiales bezeichnet und 1598 erscheinen läßt mit dem Titel: Li Sette Sonetti Penitentiali à sei voci. Venezia appresso Giacomo Vincenti 1596. Das Werk ist Kardinal Cinthio Aldobrandino gewidmet und in vier Heftchen komplett in der öffentlichen Bibliothek zu Ferrara. Den Inhalt bilden sieben italienische Sonette gegen die sieben Todsünden; wie schon Jahrb. 1888, S. 51 bemerkt, wurden dieselben 1599 mit lateinischem Texte in Nürnberg gedruckt.

1597. Die 8stimm. Vesperpsalmen sind mit der späteren Ausgabe von 1603 und 1625 in acht Stimmheften zu Bol. komplett.

— — Das 1. Buch der 4stimm. Motetten hat nur im Cant. Dedikation an den Malteserordensritter Giov. Giustiniani. Die Ausgabe ist in Bol. komplett; von der Edition 1599 fehlt nur der Alt.

1598 ist vom 3. Buch der 5stimm. Madrigale mit dem Titel: „Novi pensieri musicali“ in Bol. nur Alt.

— — Das 1. Buch der 4stimm. Canzonetten besitzt Bol. nur in der Baßstimme.

1599. Die 5- und 6stimm. Messen, welche Jahrbuch 1888 S. 51 angegeben sind, müssen als eine zweite vermehrte Auflage der drei 5stimm. Messen von 1596 betrachtet werden; denn die 5. und 6. Stimme, die allein in Bol. vorhanden sind, belehren, daß außer der 1., 2. und 3., nämlich sexti, tertii und octavi toni. nur eine Missa quarta 6stimmig beigefügt ist.

1601. Das 1. Buch der 3stimm. Canzonetten ist nicht 1. Auflage, sondern nur eine Ristampa ohne Dedikation, von der Bol. bloß C. und B. besitzt. Über die weltlichen Kompositionen des Croce sehe man überhaupt Dr. E. Vogels Bibliothek der gedruckten weltlichen



Vokalmusik Italiens, 1. Band S. 194 bis 199. Die Ausgabe der sieben Bußsonetten von 1596 jedoch ist ihm entgangen. Er nennt nur den Nachdruck von 1603.

1601. Vom 1. Buche der 5stimm. sacrae cantiones besitzt Vol. nur den A.; das Werk ist eine spätere Ausgabe (ristampa).

1603. Die Lamentationen und Improperien mit den Lektionen von Weihnachten sind in Vol. komplett, aber verschieden von den neun Lamentationen, welche 1610 erschienen sind.

1604 siehe bei Vogel 1. Bd. Seite 194. 1. Ausgabe von 1590.

1605. Die 6stimm. Magnifikat sind in Vol. komplett und dem P. Girolamo Lambardo, einem Schüler Zarlinos, auch Palestrinas, der das große Vesperwerk 1612 und 1613 herausgab und General der Regularkanoniker von S. Spirito war, gewidmet.

1610. Von den neun 4stimm. Lamentationen für die Charwoche, welche nach dem Tode von Croce durch seinen Neffen Jos. Sororius herausgegeben und dem Patriarchen von Venedig, Franz Vendramen, dediziert worden sind, besitzt Vol. nur A. und T.

1610. Auch die sacre cantilene concertate für 3—6 Solostimmen und gemischten 4stimm. Chor nebst Orgelbaß sind in Vol. komplett; nur der Basso per l'organo fehlt.

Der Herausgeber dieses interessanten Werkes, Vinc. Spontonus, war früher Sänger in S. Marco gewesen, und rühmt in der Dedikation an den Prokurator dieser Basilika, Jo. Cornelius, die Tüchtigkeit des verstorbenen Vizekapellmeisters. Auf dem Schlußblatte bemerkt er in italienischer Sprache: „Obwohl viele Chöre diese Kompositionen gut vortragen können, so wolle er doch den Rat geben, daß die Solisten nicht „molto strepitoso" singen; wenn man aber die Anweisung „Tutti" lese, dann müsse man „con strepito" singen, denn das höre sich sehr gut an (?!). Eine Sammlung 4- und 5stimm. Motetten von Croce gedenkt der Unterzeichnete als eigenes Heft des Repertorium mus. s. gelegentlich zusammenzustellen, denn auch den kleinsten Chören ist eine gute Ausführung möglich, da Croce sehr einfach, klar, und doch wirkungsvoll komponiert hat.

F. X. H.

Inhalt des K. M. Jahrbuches für 1899.

(24. Jahrgang des früheren Cäcilien-Kalenders.)

Eine Kirche

zu Ehren

der heiligen Cäcilia

in

Regensburg.



Nördliche, gegen die Reichsstraße gerichtete Hauptansicht.

Das kirchenmusikalische Jahrbuch und der Cäcilienkalender, aus dem diese Publikation hervorgegangen ist, hat seit 24 Jahren stets für das Gedeihen und die materielle Festigung der im November 1874 gegründeten Kirchenmusikschule gearbeitet. Der Bericht, beziehungsweise die 25jährige Chronik der genannten Schule, den die Redaktion als Vorbereitung zum 25jährigen Jubiläum zusammengestellt hat, kann erweisen, daß dieses Ziel und mithin der materielle Fortbestand der Schule erreicht ist; eines aber fehlt noch, nämlich ein Gotteshaus neben der Kirchenmusikschule, in welchem ohne jede Verpflichtung oder Belastung des Institutes, den sich heranbildenden oder bereits fortgeschrittenen Schülern Gelegenheit gegeben ist, den liturgischen Gottesdienst auf das genaueste nach den Vorschriften der Kirche, zeitweise, und ohne Störung der pfarrlichen Kirchenverrichtungen, also ganz nach Gelegenheit und freier Wahl, zu pflegen. Auch für die Priester, welche die Kirchenmusikschule besuchen, hat die nächste Nähe einer Kirche hohen Wert, abgesehen von den Gnaden, welche aus dem Tabernakel und dem heiligen Meßopfer für das Gedeihen einer Schule und der heiligen Musik fließen.

Diese Erwägungen veranlaßten die Vorstandschaft der Kirchenmusikschule, seit Jahren an die Sammlung eines Baufonds zu gehen und zu denken, um der Verwirklichung des Planes vorzuarbeiten und denselben nicht in Form einer Kapelle oder kleineren Kirche, sondern in der

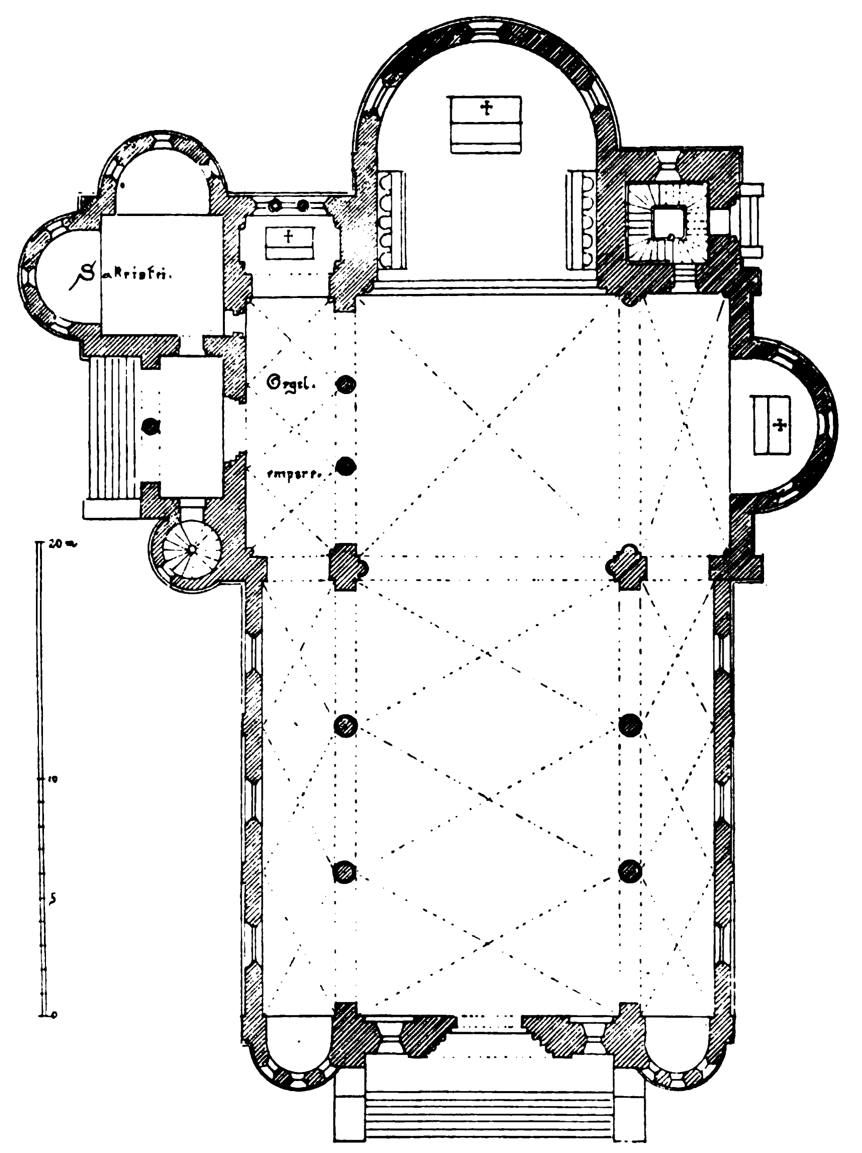
Weise verwirklichen zu helfen, daß die örtlichen Verhältnisse und die seelsorglichen Bedürfnisse des neuen Stadtviertels, in welchem sich die Kirchenmusikschule seit 1886 befindet, in erster Linie berücksichtiget werden sollten. Eine größere Kirche zu bauen, reichen die vorhandenen Ersparnisse, nämlich der unentgeltliche Bauplatz, ein zweistöckiges Haus für zwei oder drei Pfarrgeistliche und 30000 Mark keineswegs aus; nachdem aber dieser Baufond seit Frühjahr 1898 ausgewiesen werden konnte, wendete sich die Vorstandschaft der Kirchenmusikschule vertrauensvoll an die oberhirtliche Stelle mit der Bitte, die genannten Gaben unter der Bedingung anzunehmen, daß dieses Gotteshaus der heiligen Jungfrau und Martyrin Cäcilia, der Patronin der Kirchenmusik und des Cäcilienvereines, geweiht werden dürfe, in nächster Nähe der Kirchenmusikschule errichtet werde, und daß durch Gründung eines Kirchenbauvereins in der Stadt Regensburg Aussicht gegeben sei, eine größere Kirche mit selbständiger Seelsorge zu erbauen. Die geistliche und weltliche Behörde gaben ihre Zustimmung, der Kirchenbauverein ist seit 15. Juli 1898 behördlich anerkannt, die Zahl der Mitglieder wächst von Monat zu Monat, die Kosten jedoch

Östliche, von der Weißenburgerstraße aus sichtbare Seitenfassade mit Sakristei.

für den Bau des Gotteshauses, zu welchem ein hiesiger Architekt die Pläne gratis entworfen hat, belaufen sich auf circa 200,000 Mark. Der Redakteur des kirchenmusikalischen Jahrbuches hat seit einigen Monaten auch die Leser der Musica sacra für die Cäcilienkirche zu interessieren versucht. Wenn er auch in vorliegender Jahrespublikation, gleichsam als Anzeige und öffentliche Bitte, den Grundriß, die nördliche und östliche Ansicht der projektierten Kirche im Bilde abdrucken läßt, so ist die Absicht keineswegs mißzuverstehen. Er bittet nämlich ehrlich und offen um gelegentliche kleinere oder größere Spenden für diese Kirche, ja er hofft, die auswärtigen Freunde, Gönner und ehemaligen Schüler der Kirchenmusikschule seien nicht nur mit diesem Plane einverstanden und darüber erfreut, sondern sie fassen auch den Vorsatz, nach ihren Kräften Bausteine — auch für Sandkörner sind wir dankbar — für die Cäcilienkirche an den Kirchenbauverein, dessen Vorstand der H. H. Prälat, Domprobst Dr. Paul Kagerer und dessen Schriftführer der Unterzeichnete ist, zu sammeln und einzusenden. In der Halbmonatschrift Musica sacra wird getreulich mit Namensangabe, oder auf Wunsch ohne solche und nur durch conventionelle Zeichen, Rechenschaft über die Einnahmen abgelegt werden.

Da die neu zu erbauende Kirche der heiligen Cäcilia als Patronin der Kirchenmusik geweiht werden wird, faßte man den Mut, auch die Mitglieder des Cäcilienvereines zur Mit-





wirkung einzuladen, um auch durch ein äußeres Zeichen die Einheit und Harmonie der Grundsätze zu bekunden, welche in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit Dezennien so schöne Erfolge ins Leben gerufen haben. Dieser Gedanke hat sicher auch den H. H. Generalpräses des Cäcilienvereins, Domkapellmeister Friedrich Schmidt in Münster, veranlaßt, ohne irgend eine Bittschrift oder Anregung von Seite des Unterzeichneten, dem Vorstand des Kirchenbauvereins dahier aus der Cäcilienvereinskasse die Summe von 1000 Mark gütigst anzuweisen. Dieses Gotteshaus soll ein Monument des Dankes aller Mitglieder des Vereines, aller Freunde der katholischen Kirchenmusik werden. Wenn der Unterzeichnete bisher nicht ohne Erfolg durch Arbeit und Ausdauer zum Besten der Kirchenmusikschule gewirkt und gebettelt hat, so ändert er sein Programm nicht, wenn er nunmehr zum Besten der neuen Cäcilienkirche bittet und zu erhalten hofft; denn zu einer katholischen Schule gehört auch eine Kirche. Die bevorstehende Feier des Jubiläums der Kirchenmusikschule im Sommer 1900 könnte nicht festlicher und schöner begangen werden als durch die Grundsteinlegung zu dieser Kirche im Jahre 1899 und durch die Vollendung des Baues im Jahre 1900. Das füge Gott durch die Fürbitte der heiligen Cäcilia und durch die Mildthätigkeit ihrer Verehrer und aller Jünger der heiligen Tonkunst.

Fr. X. Haberl.



REPERTORIUM MUSICAE SACRAE

EX AUCTORIBUS SAECULI XVI. ET XVII.

COLLECTUM ET REDACTUM

A

FRANC. XAV. HABERL.

RATISBONAE, ROMAE ET NEO EBORACI.
SUMPTIBUS, CHARTIS ET TYPIS FRIDERICI PUSTET,
S. SEDIS APOSTOLICAE TYPOGRAPHI.

MISSA SECUNDA: „TERTII TONI“

QUINQUE VOCIBUS DESCRIPTA

A

JOANNE CROCE.



Vorwort.

Giovanni Croce aus Chioggia (Johannes Crux Clodiensis), der verdiente Kapellmeister zu San Marco in Venedig, hat 1596 drei fünfstimmige Messen herausgegeben.[1]) Die 1. Ausgabe dieser 3 Messen in moderner Partitur, jedoch mit den alten Schlüsseln und im grossen alla breve Takt, besorgte der Unterzeichnete im Jahre 1878 in autographierten Partituren und Stimmen.

Die erste derselben, als VI. Toni vom Komponisten bezeichnet, wurde im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1888 in 2. Auflage mit modernen Schlüsseln und in Transposition abgedruckt und bildete den 4. Fascikel des 1. Bandes vom Repertorium mus. sacræ. 1892 folgte die 2. Auflage der Missa III. „VIII. Toni", siehe das betreffende Jahrbuch und Repert. mus. sacræ 1. Band, 9. Fascikel.

Partitur und Stimmen der vorliegenden Missa III. Toni fehlen schon seit mehreren Jahren. Wenn die Redaktion eine 2. Auflage derselben erst nach 20 Jahren wieder in Betracht gezogen hat, so muss sie zur Entschuldigung bemerken, dass einzelne musikalische Härten, besonders aber die flüchtige, man darf sagen launenhafte Textunterlage des Originals den Hauptgrund für die Verzögerung der Neuausgabe gebildet haben. Im Cäcilien-Vereins-Katalog sind die drei Messen unter Nr. 450 aufgenommen worden. Was damals der selige Dr. Witt besonders an dieser Missa II. „III. Toni" mit Grund beanstandete, hat der Unterzeichnete verbessert, besonders in der Textunterlage des *Kyrie* und einzelner Teile im *Gloria*. Die Wirkung der Messe hat auf diese Weise sehr gewonnen; auch wurde an mehreren Stellen ein Austausch der zu tiefen Lagen des Altes mit dem Tenor und der zu hohen des Tenor mit dem Alt vorgenommen zur Erleichterung des Vortrages. Eine Vergleichung der autographierten Partitur von 1878 mit der vorliegenden von 1898 wird mühelos zur Eruierung der Veränderungen, die man sicher als Verbesserungen beurteilen wird, führen. Die Umänderung des grossen Allabrevetaktes in den modernen $^4/_4$ Takt ist eine entschuldbare Nachgiebigkeit gegen Vorurteile von Dirigenten, die Temposchwierigkeiten vorgeben, um älteren Vokalwerken aus dem Wege zu gehen.

Die drei fünfstimmigen Messen von Croce wirken stets frisch und kräftig, sind sehr leicht, überaus kurz und klar und trotz der knappen Fassung der musikalischen Motive voll von schönen und künstlerischen Imitationen, die stets das Interesse für Text und Ton wach halten. Die katholischen Kirchenchöre ernster Richtung haben mit diesen gefälligen Werken seit ihrem Erscheinen gerne ihre Programme geschmückt, wie die notwendig gewordenen neuen Auflagen bezeugen.

[1]) Eine bio-bibliographische Skizze über Giov. Croce († am 15. Mai 1609), siehe im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1888, S. 49 ff. und Ergänzung im Jahrgang 1899.

Regensburg, 7. Dezember 1898.

Fr. X. Haberl.



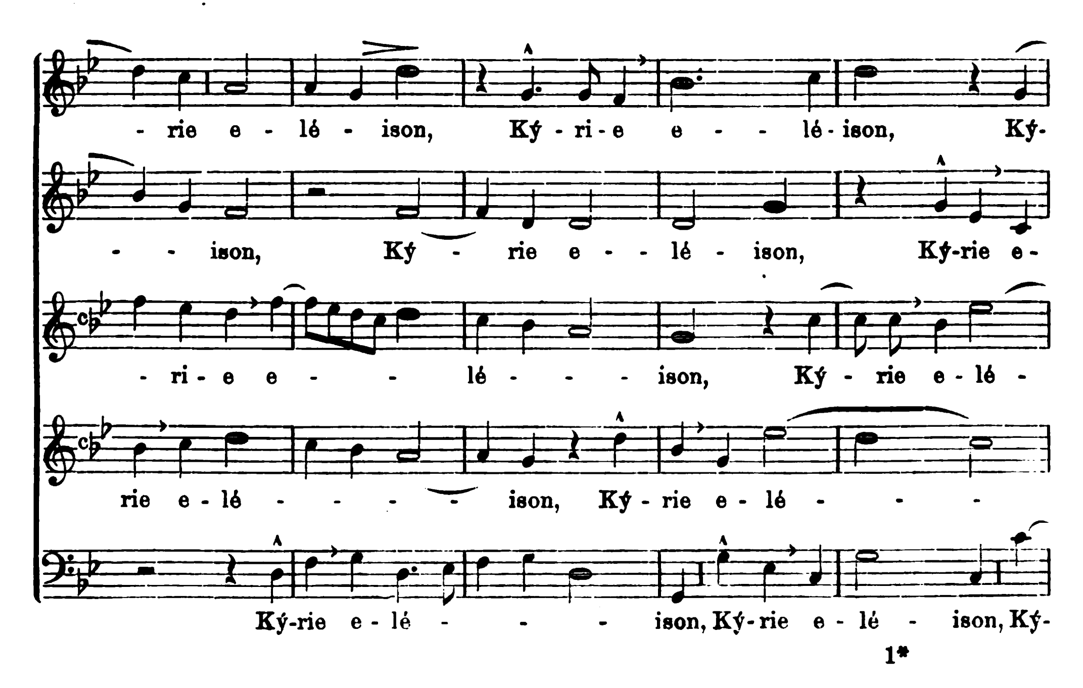
Missa secunda: „III. Toni".

5 vocum.

Giovanni Croce.

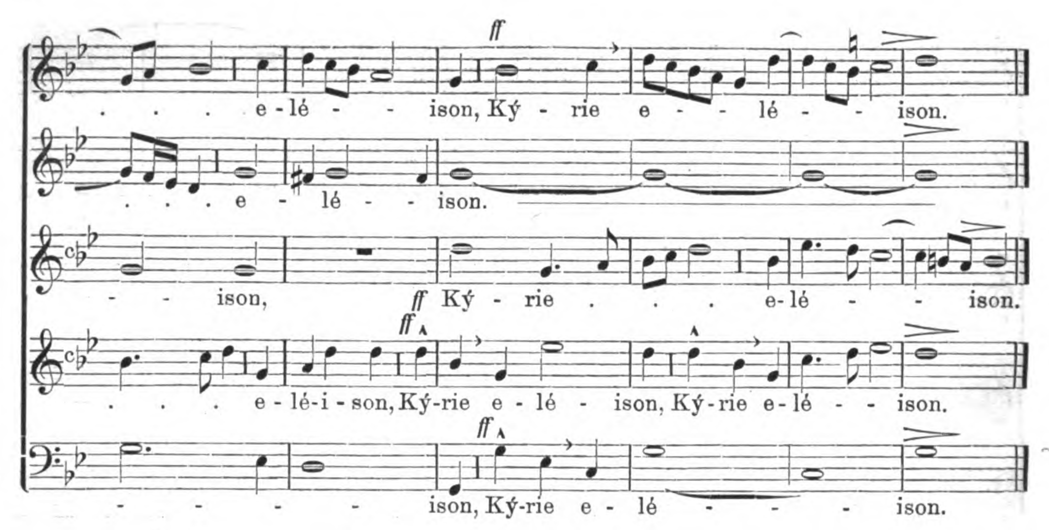
Kyrie.






- - ri - e, Ký - rie e - lé - ison.
lé - - - - - ison, Ký - rie e - lé - ison.
- - ison, e - lé - - - - ison.
ison, Ký - - ri - e e - - - - - - lé - - ison.
- rie e - lé - - ison. Ký - rie . . . e - lé - ison.
p Soli.
Chri - - ste e - lé - ison,
p Soli.
Chri - ste e - lé - - - - ison, Chri - ste e - - lé - -
p Soli.
Chri - ste e - - - - lé-
p Soli.
Chri - - ste e - lé -
Soli.
p Chri - ste e - - - - -
mf
Chri - ste e - lé - - - ison, Chri - - ste e - lé -
mf
ison, Chri - ste e - lé - ison, Chri - - - ste e - -
mf
ison, Chri - ste e - - - - - - lé - ison,
mf
- - ison, Chri - ste e - lé - - - - - - -
mf
lé - - ison, Christe e - lé - ison, Chri - ste e - lé -


f
ison, Chri-ste e - lé - - ison.
f
lé - ison, Chri - - ste e - - - lé - - - - - ison.
f
Chri - ste . . . . e - lé - ison, Chri - ste e - lé - ison.
f
- ison, Chri-ste e - lé - - - ison.
f
ison, Chri - - ste e - - - lé - - - - - - ison.
f
Ký - - - -
f
Ký-rie e - lé - - - - ison, Ký-rie e -
f
Ký-rie e - lé - ison, Ký - rie e - lé - ison, Ký - ri - e e - lé -
f
Ký - rie e - lé - ison, Ký - rie e - lé - - - -
f
Ký - rie e - lé - - ison, Ký-rie e - lé - -
rie e - - lé - - - ison Ký - rie
lé - - - - - i - son, Ký - - ri - e . .
- - - - - - - ison . . Ký - ri - - e e - lé - -
- - - - - i - son, Ký - rie . . . . .
- ison, Ký - rie . . . e - lé - - ison, Ký - rie . . . e - le - -



Gloria in excelsis Deo.




rit. f
- mus te. Glo - ri - fi - cá - mus te. Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi pro-
rit. f
Glo - ri - fi - cá - mus te. Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi pro-
f
rá - mus te. Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi
rit. f
Glo - ri - fi - cá - mus te. Grá - ti - as á - gimus ti - bi pro-
- mus te. f Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi pro-
mf
- pter ma - gnam. Dó - mi - ne De - us, Rex cœ - lé -
mf
- pter ma - gnam gló - ri - am tu - am. Dó - mi - ne De - us, Rex cœ - lé -
mf
pro - pter ma - gnam. Dó - mi - ne De - us, Rex cœ - lé -
- pter ma - gnam gló - ri - am tu - am. mf De-
- pter ma - gnam gló - ri - am tu - am.
f
stis, De - us Pa - ter o - mní - po - tens. Dó - mi - ne Fi - li
f
stis, De - us Pa - ter o - mní - po - tens. Dó - mi - ne
f
- stis, De - us Pa - ter . . . . o - mní - po - tens. Dó-
f
- us Pa - ter o - mní - po - tens. Dó - mi - ne Fi - li, Dó-
mf f
De - us Pa - ter o - mní - po - tens. Dó - mi - ne Fi -


u - ni - gé - ni - te Je - su Chri - - - ste.
Fi - li u - ni - gé - ni - te Je - - su Chri - - ste.
mf
- mi-ne Fi - li u - ni - gé - ni - te Je - su Chri - - ste. Dó - mi - ne
mf
- mi-ne Fi - li u - ni - gé - ni - te Je - su Chri - - ste. Dó - mi-
mf
li u - ni - gé - ni - te Je - su Chri - - - - ste. Dó - mi-
mf
Fí - li - us, Fí - li - us Pa - - tris.
mf
Fí - li - us, Fí - li - us Pa - - - tris.
De - us, A - gnus De - - i, Fí - li - us Pa - - - tris.
ne De - us, A - gnus De - i, Fí - li - us Pa - - tris.
ne De - us, A - gnus De - i, Fí - li - us Pa - - - - - tris.
p Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, mi - se - ré - re no - bis. Qui
p
p Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, mi - se - ré - re no - bis. Qui
p
p Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, mi - se - ré - re no - bis.
Mi - se - ré - re no - - bis.
p Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, mi - se - ré - re no - bis.

mf
tol - lis pec-cá - - ta mun - di, sú - sci - pe de - pre-ca-ti-

mf
tol - lis pec-cá - ta mun - di, sú - sci - pe de - pre-ca ti-ó -

mf
Sú - sci - pe de - pre - ca - ti - ó - - nem

p Qui tol - lis pec-cá - ta mun - di, *mf* sú - sci - pe de - pre-ca-ti-

mf Sú - sci - pe de - pre ca ti - ó -

ó - nem no - stram. Mi - se-

nem no - stram. Mi - se -

no - - stram. Qui se - des ad déx - te - ram Pa - - tris, mi - se-

ó - nem no - stram. Qui se - des ad déx - te-ram Pa - tris, mi - se-

- nem no - stram. Qui se - des ad déx - te - ram Pa - tris, mi -

rit. *f*
ré - re no - bis. Quó - ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus

rit. *f*
ré - re no - - - bis. Quó - ni - am tu so - lus san - ctus.

rit. *f*
ré - re no - bis. Quó - ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus

rit. *f*
- ré - - re no - bis. Quó - ni - am tu so - lus san - ctus.

rit. *f*
se - ré - re no - - - bis. Quó - ni - am tu so - lus san - ctus.




Dó-mi-nus. Tu so-lus Al-tís-si-mus, Je - - su Chri - - ste.
Tu so-lus Dó-mi nus Tu so lus Al-tís-si-mus, Je-su Chri-ste.
Dó - mi-nus. Tu so-lus Al-tís - si-mus, Je - su Chri - ste.
Tu so-lus Dó-mi-nus. Tu so-lus Al-tís-si-mus, Je-su Chri-ste.
Tu so-lus Dó-mi nus. Tu so-lus Al-tís-si-mus, Je-su Chri-ste.
Cum san-cto Spí-ri-tu, in gló-ri-a De-i Pa-tris. A -
Cum san-cto Spí-ri-tu, in gló-ri-a De-i Pa-tris. A -
Cum san-cto Spí-ri-tu, in gló-ri-a De-i Pa-tris. A -
Cum san-cto Spí-ri-tu, ff in
Cum san-cto Spí-ri-tu, ff in
ff
men, De-i Pa - - tris. A - - men.
ff
men, De-i Pa - tris. A - - men.
ff
men, De-i Pa-tris. A - - men.
gló - ri-a De-i Pa-tris. A - - men.
gló - ri-a De-i Pa-tris. A - - men.

Credo in unum Deum.



Vorwort.

Giovanni Croce aus Chioggia (Johannes Crux Clodiensis), der verdiente Kapellmeister zu San Marco in Venedig, hat 1596 drei fünfstimmige Messen herausgegeben.[1]) Die 1. Ausgabe dieser 3 Messen in moderner Partitur, jedoch mit den alten Schlüsseln und im grossen alla breve Takt, besorgte der Unterzeichnete im Jahre 1878 in autographierten Partituren und Stimmen.

Die erste derselben, als VI. Toni vom Komponisten bezeichnet, wurde im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1888 in 2. Auflage mit modernen Schlüsseln und in Transposition abgedruckt und bildete den 4. Fascikel des 1. Bandes vom Repertorium mus. sacræ. 1892 folgte die 2. Auflage der Missa III. „VIII. Toni", siehe das betreffende Jahrbuch und Repert. mus. sacræ 1. Band, 9. Fascikel.

Partitur und Stimmen der vorliegenden Missa III. Toni fehlen schon seit mehreren Jahren. Wenn die Redaktion eine 2. Auflage derselben erst nach 20 Jahren wieder in Betracht gezogen hat, so muss sie zur Entschuldigung bemerken, dass einzelne musikalische Härten, besonders aber die flüchtige, man darf sagen launenhafte Textunterlage des Originals den Hauptgrund für die Verzögerung der Neuausgabe gebildet haben. Im Cäcilien-Vereins-Katalog sind die drei Messen unter Nr. 450 aufgenommen worden. Was damals der selige Dr. Witt besonders an dieser Missa II. „III. Toni" mit Grund beanstandete, hat der Unterzeichnete verbessert, besonders in der Textunterlage des *Kyrie* und einzelner Teile im *Gloria*. Die Wirkung der Messe hat auf diese Weise sehr gewonnen; auch wurde an mehreren Stellen ein Austausch der zu tiefen Lagen des Altes mit dem Tenor und der zu hohen des Tenor mit dem Alt vorgenommen zur Erleichterung des Vortrages. Eine Vergleichung der autographierten Partitur von 1878 mit der vorliegenden von 1898 wird mühelos zur Eruierung der Veränderungen, die man sicher als Verbesserungen beurteilen wird, führen. Die Umänderung des grossen Allabrevetaktes in den modernen $^4/_4$ Takt ist eine entschuldbare Nachgiebigkeit gegen Vorurteile von Dirigenten, die Temposchwierigkeiten vorgeben, um älteren Vokalwerken aus dem Wege zu gehen.

Die drei fünfstimmigen Messen von Croce wirken stets frisch und kräftig, sind sehr leicht, überaus kurz und klar und trotz der knappen Fassung der musikalischen Motive voll von schönen und künstlerischen Imitationen, die stets das Interesse für Text und Ton wach halten. Die katholischen Kirchenchöre ernster Richtung haben mit diesen gefälligen Werken seit ihrem Erscheinen gerne ihre Programme geschmückt, wie die notwendig gewordenen neuen Auflagen bezeugen.

[1]) Eine bio-bibliographische Skizze über Giov. Croce († am 15. Mai 1609), siehe im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1888, S. 49 ff. und Ergänzung im Jahrgang 1899.

Regensburg, 7. Dezember 1898.

Fr. X. Haberl.



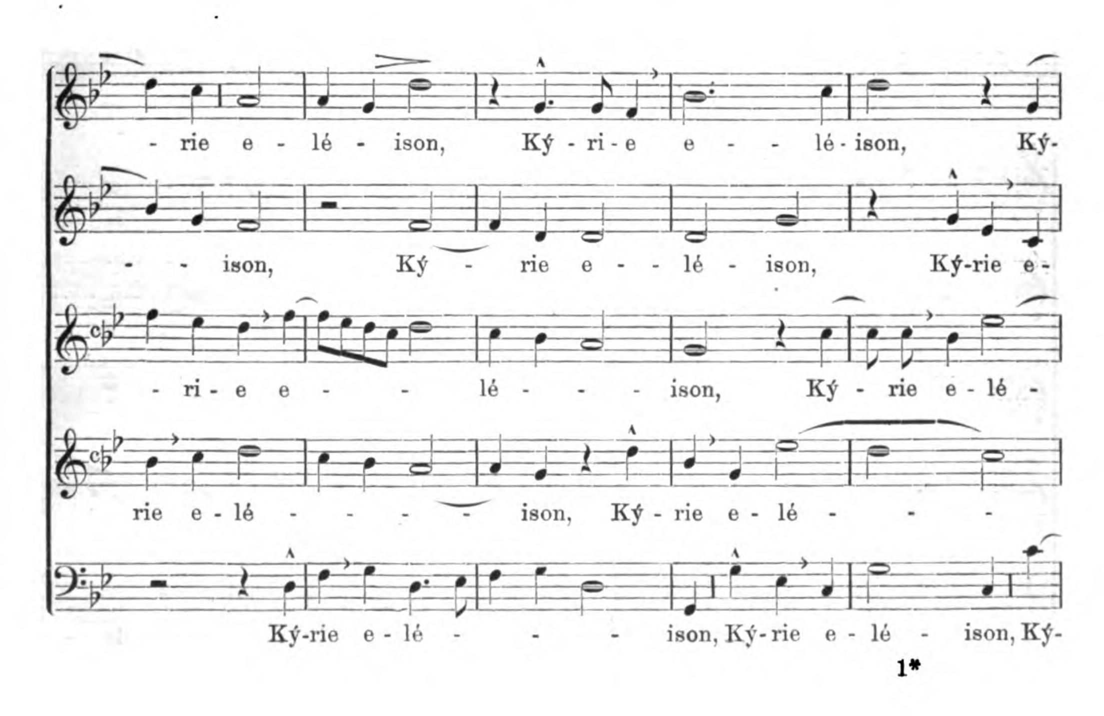
Missa secunda: „III. Toni“.

5 vocum.

Giovanni Croce.

Kyrie.






- - ri - e, Ký - rie e - lé - ison.
lé - - - - - ison, Ký - rie e - lé - ison.
- - ison, e - lé - - - - ison.
ison, Ký - - ri - e e - - - - - lé - - ison.
- rie e - lé - - ison, Ký - rie . . . e - lé - ison.
p Soli.
Chri - - ste e - lé - ison,
p Soli.
Chri- ste e - lé - - - - ison, Chri - ste e - - lé - -
p Soli.
Chri - ste e - - - lé-
p Soli.
Chri - - ste e - lé -
Soli.
p Chri - ste e - - - - -
mf
Chri-ste e - lé - - - ison, Chri - - ste e - lé -
mf
ison, Chri - ste e - lé - ison, Chri - - - ste e - -
mf
ison, Chri - ste e - - - - - - lé - ison,
mf
- - ison, Chri - ste e - lé - - - - - - -
mf
lé - - ison, Christe e - lé - ison, Chri - ste e - lé -


ison, Chri-ste e-lé - - ison.
lé - ison, Chri - - ste e - - - lé - - - - ison.
Chri - ste . . . . e - lé - ison, Chri - ste e - lé - ison.
- ison, Chri-ste e - lé - - ison.
ison, Chri - - ste e - - - - lé - - - - - - ison.
Ký - - - -
Ký-rie e - lé - - - - - ison, Ký-rie e -
Ký-rie e - lé - ison, Ký - rie e - lé - ison, Ký - ri - e e - lé -
Ký - rie e - lé - ison, Ký - rie e - lé - - - -
Ký - rie e - lé - - ison, Ký-rie e - lé - -
rie e - - lé - - - ison Ký - rie
lé - - - - - i - son, Ký - - ri - e . .
- - - - - - - ison . . Ký - ri - - e e - lé - -
- - - - i - son, Ký - rie . . . . .
- ison, Ký - rie . . . e - lé - - ison, Ký-rie . . . e - le - -



Gloria in excelsis Deo.




rit.
f
- mus te. Glo - ri - fi - cá- mus te. Grá - ti- as á - gi- mus ti - bi pro-
Glo - ri - fi - cá - mus te. Grá - ti- as á - gi- mus ti- bi pro-
rá- mus te. Grá - ti - as á - gi- mus ti - bi
Glo - ri - fi - cá- mus te. Grá - ti - as á - gimus ti - bi pro-
- mus te. Grá - ti- as á - gi- mus ti - bi pro-
mf
- pter ma - gnam. Dó - mi- ne De - us, Rex cœ - lé -
- pter ma - gnam gló - ri - am tu - am. Dó - mi- ne De - us, Rex cœ- lé -
pro- pter ma- gnam. Dó - mi- ne De - us, Rex cœ - lé -
- pter ma- gnam gló - ri - am tu - am. De-
- pter ma- gnam gló - ri - am tu - am.
stis, De - us Pa - ter o - mní - po - tens. Dó - mi- ne Fi - li
stis, De - us Pa - ter o - mní - po - tens. Dó - mi - ne
- stis, De - us Pa - ter . . . . o - mní - po- tens. Dó-
- us Pa- ter o - mní - po - tens. Dó - mi- ne Fi - li, Dó-
De - us Pa - ter o - mní - po - tens. Dó - mi- ne Fi -


u - ni - gé - ni - te Je - su Chri - - ste.
Fi - li u - ni-gé - ni-te Je - - su Chri - - ste.
- mi-ne Fi-li u - ni-gé - ni - te Je - su Chri - - ste. Dó-mi-ne
- mi-ne Fi-li u - ni - gé - ni-te Je - su Chri - - ste. Dó - mi-
li u - ni - gé - ni - te Je - su Chri - - - ste. Dó - mi-
mf
Fí - li-us, Fí - li-us Pa - - tris.
Fí - li - us, Fí - li - us Pa - - - tris.
De - us, A - gnus De - - i, Fí - li - us Pa - - - tris.
ne De-us, A-gnus De - i, Fí - li - us Pa - - tris.
ne De - us, A-gnus De - i, Fí - li-us Pa - - - - - tris.
p Qui tol - lis pec-cá - ta mun-di, mi - se - ré - re no - bis. Qui
p Qui tol - lis pec-cá - ta mun - di, mi - se - ré - re no - bis. Qui
p Qui tol - lis pec-cá - ta mun-di, mi - se - ré - re no - bis.
Mi - se - ré - re no - - bis.
p Qui tol - lis pec-cá - ta mun-di, mi - se - ré - re no - bis.


mf
tol - lis pec-cá - - ta mun - di, sú - sci-pe de - pre-ca-ti-
mf
tol - lis pec-cá - ta mun - di, sú - sci-pe de - pre-ca ti-ó -
mf
Sú - sci-pe de-pre-ca-ti-ó - - nem
p Qui tol - lis pec-cá-ta mun - di, mf sú - sci - pe de - pre-ca-ti-
mf Sú - sci-pe de - pre ca ti - ó -
ó-nem no-stram. Mi - se-
nem no - stram. Mi - se -
no - - stram. Qui se - des ad déx - te - ram Pa - - tris, mi-se-
ó-nem no-stram. Qui se - des ad déx - te-ram Pa - tris, mi-se-
- nem no-stram. Qui se - des ad déx - te - ram Pa - tris, mi -
rit. f
ré - re no - bis. Quó-ni-am tu so-lus san - ctus. Tu so-lus
rit. f
ré - re no - - - bis. Quó-ni-am tu so-lus san - ctus.
rit. f
ré - re no - bis. Quó-ni-am tu so-lus san - ctus. Tu so-lus
rit. f
- ré - - re no - bis. Quó-ni-am tu so-lus san - ctus.
rit. f
se-ré - re no - - - - bis. Quó-ni-am tu so-lus san - ctus.



Dó-mi-nus. Tu so-lus Al-tís-si-mus, Je - - su Chri - - ste.
Tu so-lus Dó-mi nus Tu so lus Al-tís-si-mus, Je-su Chri-ste.
Dó - mi-nus. Tu so-lus Al-tís - si-mus, Je - su Chri - ste.
Tu so-lus Dó-mi-nus. Tu so-lus Al - tís-si-mus, Je-su Chri - ste.
Tu so-lus Dó-mi nus. Tu so-lus Al - tís-si-mus, Je-su Chri - ste.
Cum san-cto Spí - ri - tu, in gló - ri - a De - i Pa - tris. A -
Cum san-cto Spí - ri - tu, in gló - ri - a De - i Pa - tris. A -
Cum san-cto Spí - ri - tu, in gló - ri - a De - i Pa - tris. A -
Cum san-cto Spí - ri - tu, ff in
Cum san-cto Spí - ri - tu, ff in
ff
men, De - i Pa - - tris. A - - men.
ff
men, De - i Pa - tris. A - - men.
ff
men, De - i Pa - tris. A - - men.
gló - ri - a De - i Pa - tris. A - - men.
gló - ri - a De - i Pa - tris. A - - men.

Credo in unum Deum.




ni - gé - ni - tum. mf An - te ó - mni - a sæ - cu-
mf
- ni - gé - ni - tum. Et ex Pa - - tre na - tum an - te ó - mni - a
mf
tum. Et ex Pa - tre na - - tum an - te ó - mni - a
gé - - ni - tum. mf An - te ó - mni - a sæ - cu - la.
mf
gé - - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te ó - mni - a
la. De - um de De - o, lu - men de lú - mi - ne, lu - men de lú - mi-
sæ - - cu - la. Lu - men de lú - mi - ne, lu - men de lú - - mi-
p
sæ - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lú - mi - ne, De -
De - um de De - - o, lu - men de lú - mi - ne, De - um ve -
sæ - - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lú - mi -
p p
ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Con - sub-
p p
ne, De - um ve - rum de De - o ve - - ro. Con - sub - stan -
p
- um, ve - rum de De - o ve - ro. Gé - ni - tum, non fa - -
rum. p Gé - ni - tum, non fa - ctum:
ne. p Gé - ni - tum, non fa - ctum:


mf
stan - ti - á - lem Pa - tri: per quem ó - mni - a fa - cta sunt.
mf
- ti - á-lem Pa - - tri: per quem ó - mni-a fa - - cta sunt.
mf f
ctum: per quem ó - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos
mf per quem ó - mni-a fa - - - cta sunt.
f
mf per quem ó - mni-a fa - cta sunt. Qui
f Et pro - pter no - stram sa - lú - tem de - scén -
f Et pro - pter no - stram sa - lú - tem de - scén -
hó - mi - nes f et pro - pter no - stram sa - lú -
f Et pro - pter no - stram sa - lú - - -
pro - pter nos hó - mi - nes, f et pro - pter no - stram sa - lú -
rit.
dit, de - scén - dit de cœ - lis.
rit. p (Soli. Adagio.)
dit, de - scén - dit de cœ - lis. De Spí - ri -
rit. p (Soli. Adagio.)
tem de - scén - dit de cœ - lis. Et in - car - ná - tus
rit. p (Soli. Adagio.)
tem de - scén - dit de cœ - lis. Et in - car - ná - tus
rit. p (Soli. Adagio.)
tem de - scén - dit de cœ - lis. Et in - car - ná - tus


p (Soli. Adagio.)
mf
De Spí - ri - tu san - cto ex Ma - rí - a Vír - gi - ne: Et
tu san - cto ex Ma - rí - a Vír - gi - ne: mf Et
est de Spí - ri - tu san - cto: mf Et ho - mo fa - ctus
mf
est, ex Ma - rí - a Vír - - gi - ne: Et ho - mo
mf
est, ex Ma - rí - a Vír - gi - ne: Et ho - mo
ho - mo fa - ctus est. E - ti - am pro no - bis: p pas -
ho - mo fa ctus est. Sub Pón - ti o Pi - lá -
est. Cru - ci - fí - - xus: sub Pón - ti - o Pi - lá - to
fa - ctus est. Cru - ci - fí - xus é - ti - am pro no - bis: sub Pón - ti-
fa - - ctus est: E - ti - am pro no - bis: sub Pón - ti - o Pi -
p pp
- - sus, pas - sus, et se - púl - tus est.
p pp
to pas - sus, pas - sus, et se - púl - tus est.
p pp
pas - sus, et se - púl - - - tus est. . .
p pp
o Pi - lá - to pas - sus, et se - púl - - - - tus est.
p pp
lá - to pas - sus, et se - púl - - - tus est.

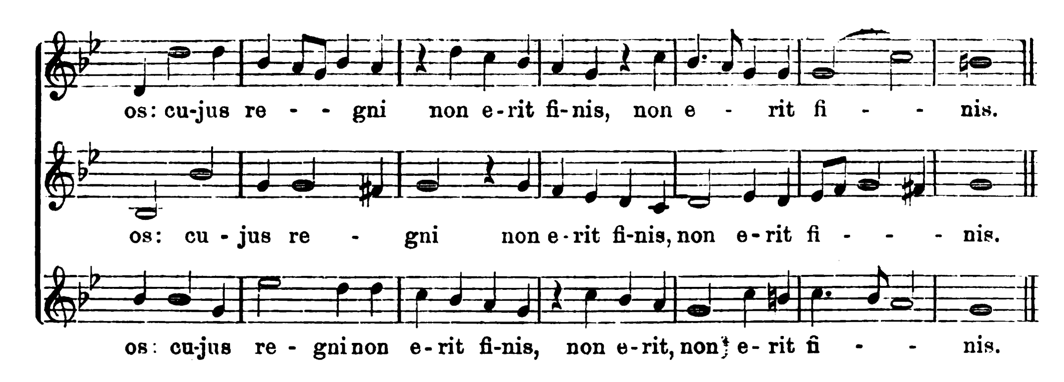
Trium vocum.

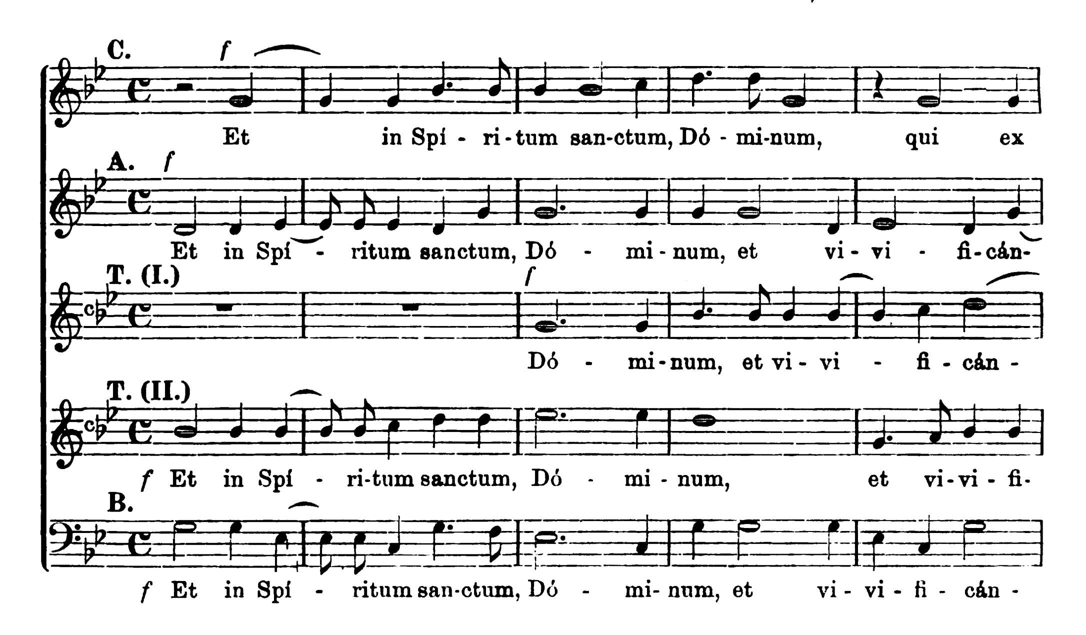

(Tempo I. Chorus.)
Cantus.
f Et re - sur-ré - xit tér - ti - a di - e, se - cún - dum Scri-
Altus.
f Et re sur-ré - xit tér - ti - a di - e, se- cúndum Scriptú-
Tenor (I.)
f Et re-sur-ré - - xit tér - ti - a di - e se - cún - dum Scri-

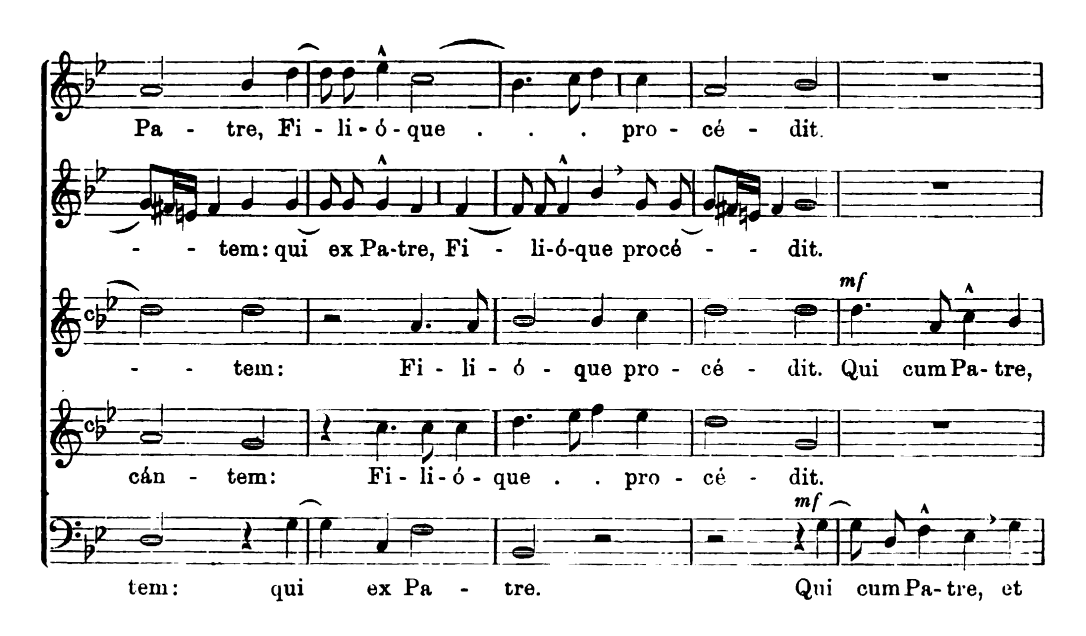

ptú - ras. Et a-scén-dit . . in cœ - - lum, . .
- - ras. Et a-scén-dit in cœ - - - - - lum, se -
ptú - ras. Et ascéndit . . in cœ - - lum, se - det ad


mf
. se-det ad déx - teram Pa - - tris. Et í - terum ven-túrus est
det ad déx - - te-ram Pa - - tris. Et í - terum ven-túrus est cum
déx - te ram, ad déx - - te - ram Pa - tris. Et í - terum ven-túrus est


cum gló - ri - a, ju - di - cá - re vi - vos, et mór - - tu-
gló - ri - a, ju - di - cá - - re vi - vos et mór - - tu-
cum gló - ri - a, ju - di - cá - re vi - vos, et mór - - tu-


os: cu-jus re - - gni non e-rit fi-nis, non e - rit fi - - nis.
os: cu - jus re - gni non e-rit fi-nis, non e-rit fi - - - nis.
os: cu-jus re - gni non e-rit fi-nis, non e-rit, non e-rit fi - - nis.


C.
f
Et in Spí - ri-tum san-ctum, Dó - mi-num, qui ex
A.
f
Et in Spí - ritum sanctum, Dó - mi-num, et vi-vi - fi-cán-
T. (I.)
f
Dó - mi-num, et vi-vi - fi-cán -
T. (II.)
f Et in Spí - ri-tum sanctum, Dó - mi-num, et vi-vi-fi-
B.
f Et in Spí - ritum san-ctum, Dó - mi-num, et vi-vi-fi-cán -

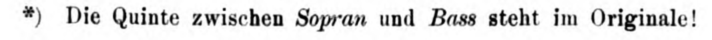

Pa - tre, Fi - li - ó - que . . . pro - cé - dit.
- - tem: qui ex Pa-tre, Fi - li-ó-que procé - - dit.
- - tem: Fi - li - ó - que pro - cé - dit. Qui cum Pa-tre,
mf
cán - tem: Fi - li - ó - que . . pro - cé - dit.
tem: qui ex Pa - tre. Qui cum Pa-tre, et
mf


mf Si - mul ad - o-rá-tur, et conglo-ri - - fi - cá -
mf Si - mul ad - o - rá - tur, et con - glo - ri - fi-
et Fí - li - o: f qui lo-
mf Si - - mul ad - o - rá - tur: f qui lo -
Fí - li - - o et conglo-ri - - fi - cá -
f
tur: qui lo - cú - tus est . . per Pro - phé - - tas.
f
cá - tur: qui lo-cú-tus est per Pro-phé - - tas.
mf
cú - tus est, qui lo-cú-tus est per . . . Pro-phé - tas. Et u-nam
mf
cú-tus est, qui lo-cú-tus est per Pro - phé - tas. Et
f mf
tur: qui lo - cú - tus est per . . . Pro-phé - tas. Et u-nam
mf Et a - po - stó - li cam Ec - clé - - si - am.
mf Et a - po stó - li-cam Ec-clé - - si - am.
san - ctam ca - thó - li - cam et a - po - stó - li-cam Ec - clé-si-am. Con-
u-nam san - ctam ca - thó - - li - cam. Con - fi - te - or u-
san - ctam ca-thó - li - cam et a - po - stó - li-cam Ec - clé - - si - am.

Con-fí - te - or u - num ba-ptí - sma
Con - fí - - te - or, con - fí - te - or u-num ba - ptí -
fí - te - or u num ba - ptí - - sma in re-
- num ba - ptí - - sma, con-fí - te - or u - num ba-ptí - sma in
Con - fí - te - or unum ba-ptí - - - sma in re-

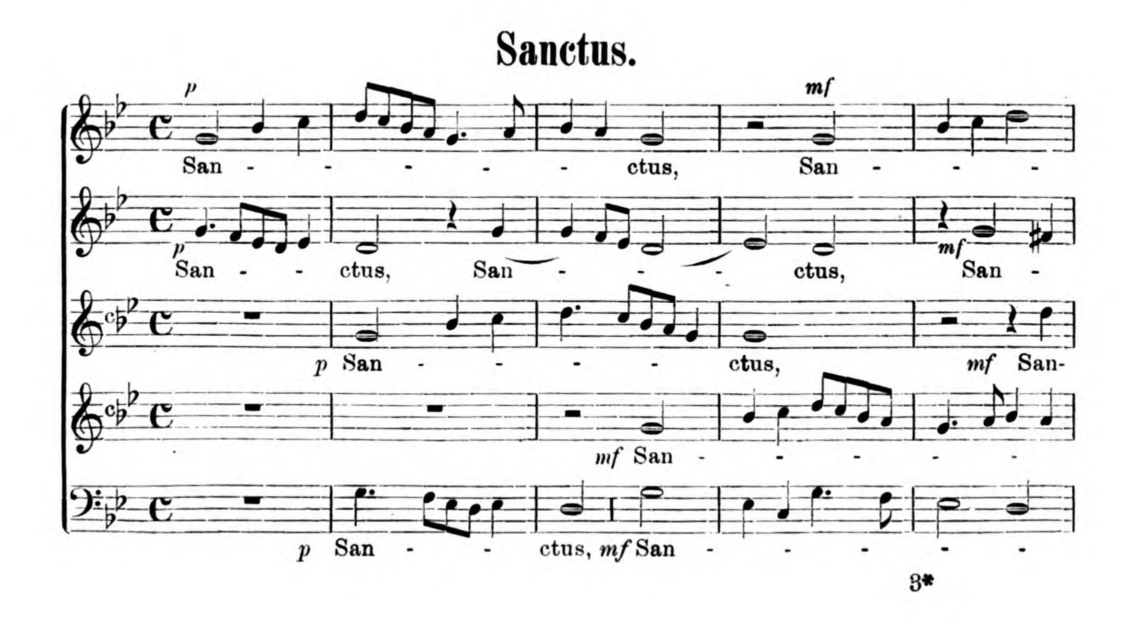
rit. f *)
in re - mis - si - ó - nem pec - ca - tó - rum. Et ex - spé -
rit. f
sma in re - mis - si - ó - nem pec - ca - tó - rum. Et . . . , ex - spé -
rit. f
mis-si - ó - - - nem pec - ca - tó - rum. Et . . ex - spé - -
rit. f
remis - si - ó - nem pec - ca - tó - - rum. Et . . . ex - spé -
rit. f
mis-si - ó - - nem pec - - ca - tó - rum. Et . . . ex - spé -

mf rit.
cto re - sur - re - cti - ó- nem mor - tu - ó - - rum.
f
cto re - sur - re - cti - ó - nem. Et vi - tam ven-
mf rit.
cto re - sur - re - cti - ó - nem mor - tu - ó - rum.
mf rit. f
cto re - sur - re - cti - ó - nem mor - tu - ó - - rum. Et vi -
mf rit. f
cto re - sur - re - cti - ó - nem mor - tu - ó - rum. Et vi -

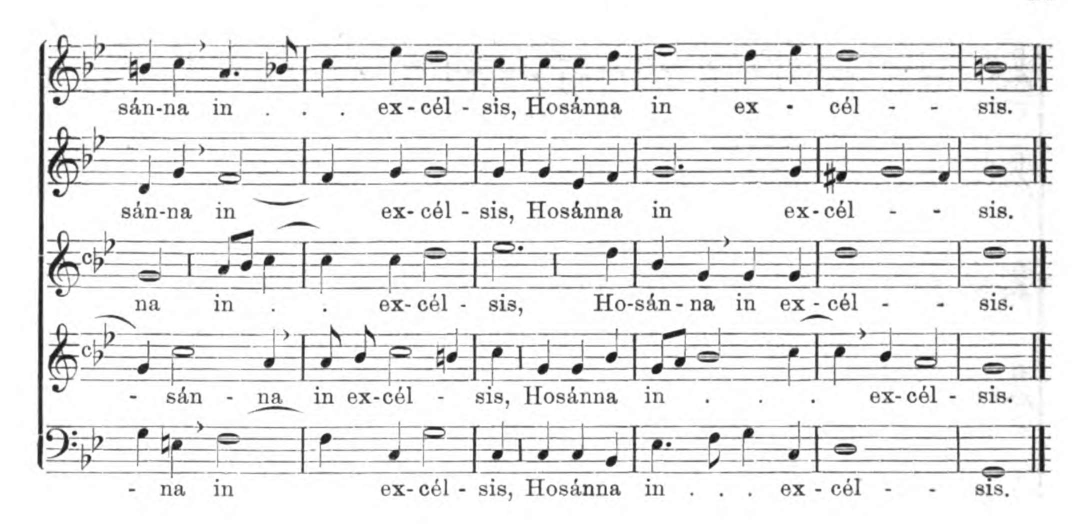

*) Die Quinte zwischen *Sopran* und *Bass* steht im Originale!


f ff
Et vi - tam ven-tú-ri sǽ - cu- li. A - - men, A -
ff
tú - ri sǽ - cu - li, et vi - tam ven - tú - ri sǽ - cu - li. A -
f Ven tú - ri sǽ - cu - li, et vi-tam ven - tú - ri sǽ - cu - li.
ff
- - tam ven - tú - ri sǽ cu - li, ven - tú - ri sǽ - cu - li. A -
ff
tam ven - tú - ri sǽ - cu - li, ven - tú-ri sǽ - cu - li. A -
- - - - - - - - - - - men.
- - - - - men, A - - - - - men.
ff A - - - men, A - - men, A - - men.
- - - - - - - - - - - - men.
- - - - - men. A - - - - - men.

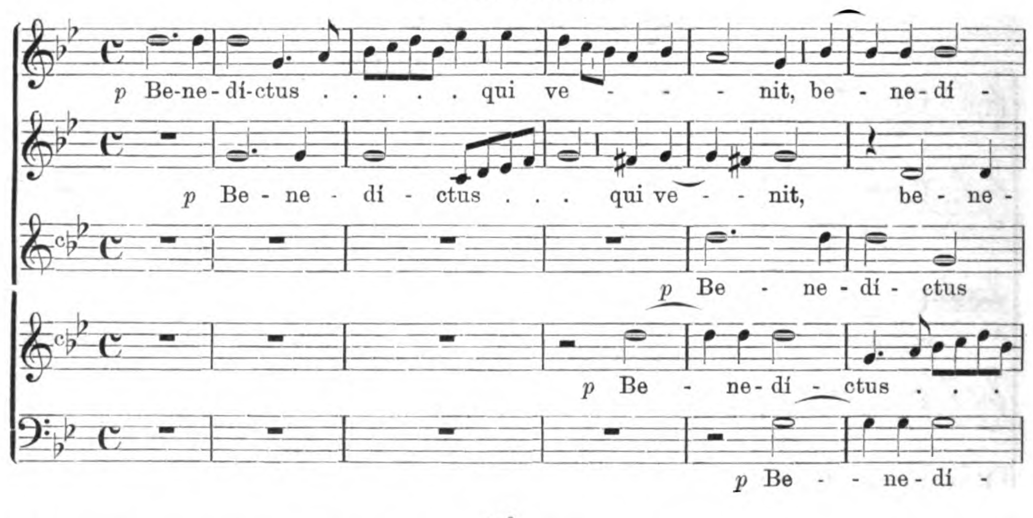
Sanctus.

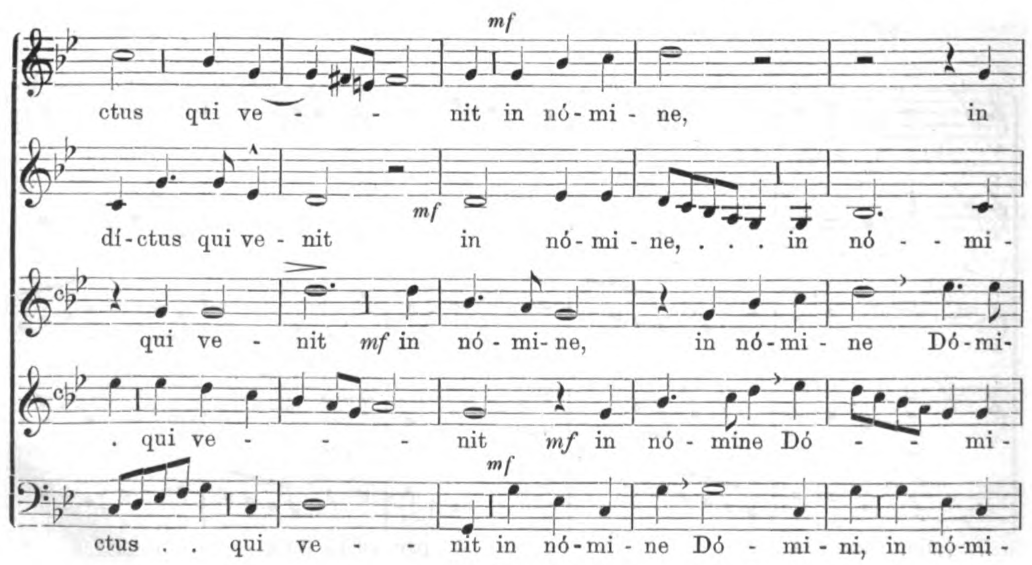

p mf
San - - - - - - ctus, San - - - -
p mf
San - - ctus, San - - - ctus, San -
p San - - - - - ctus, mf San-
mf San - - - - - -
p San - - ctus, mf San - - - - - -

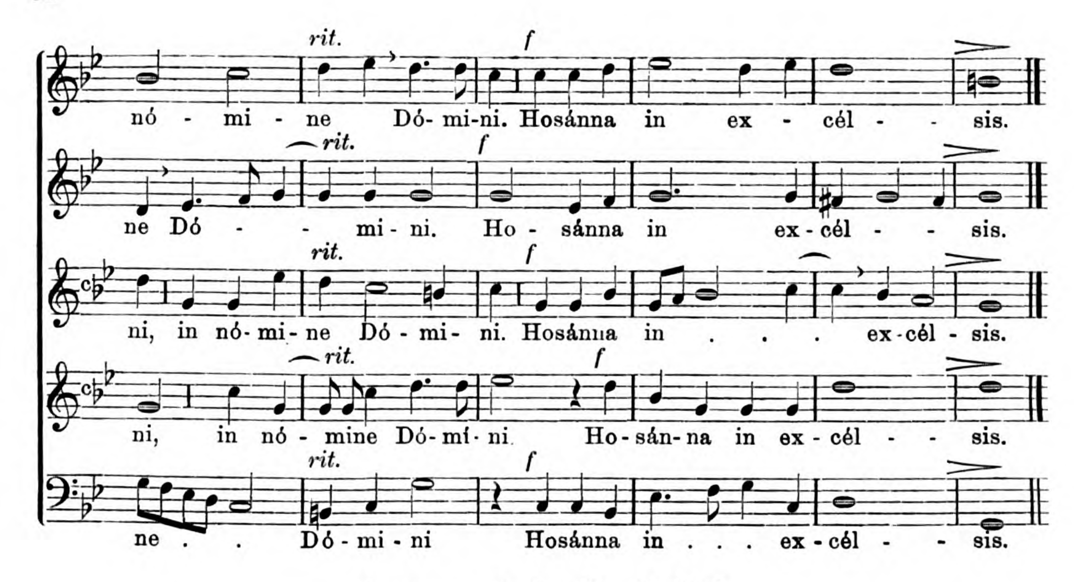

ctus Dó - minus De - us Sá - ba - oth, f Dó - minus De - -
ctus Dó - mi - nus De - us Sá - ba - oth, f Dó mi - nus
- ctus, Dó - minus De - - us, Dó - minus De -
ctus Dó - minus De - - us Sá - - - ba-oth, Dó - minus De-
ctus Dó - minus De - - us Sá - - - ba - oth, Dó - minus De -
ns Sá - - - - - ba - oth. f Ple-ni sunt cœ - -
De - us Sá - - - - - ba - oth. Ple - ni sunt cœ -
- - - - - us Sá - ba - oth. f Ple - ni sunt cœ -
- - us, Dó-minus Deus Sá-ba - oth. f Ple - ni sunt
us Sá - - - - - ba - oth. Ple - ni sunt cœ -
- - li, et ter - ra gló - ri-a tu - a Ho -
li, et ter - ra gló - ri-a tu - - a. Ho -
li, et . . ter - ra gló - ri a tu - - - - a. Ho - sán -
cœ - li, et ter - ra gló - ri-a tu - a. Ho -
- - li, et ter - ra gló - ri-a tu - - a. Ho - sán -


sán-na in . . . ex-cél - sis, Hosánna in ex - cél - - sis.
sán-na in ex-cél - sis, Hosánna in ex-cél - - sis.
na in . . ex-cél - sis, Ho-sán-na in ex-cél - - sis.
- sán - na in ex-cél - sis, Hosánna in . . . ex-cél - sis.
- na in ex-cél - sis, Hosánna in . . . ex - cél - - sis.

Benedictus.

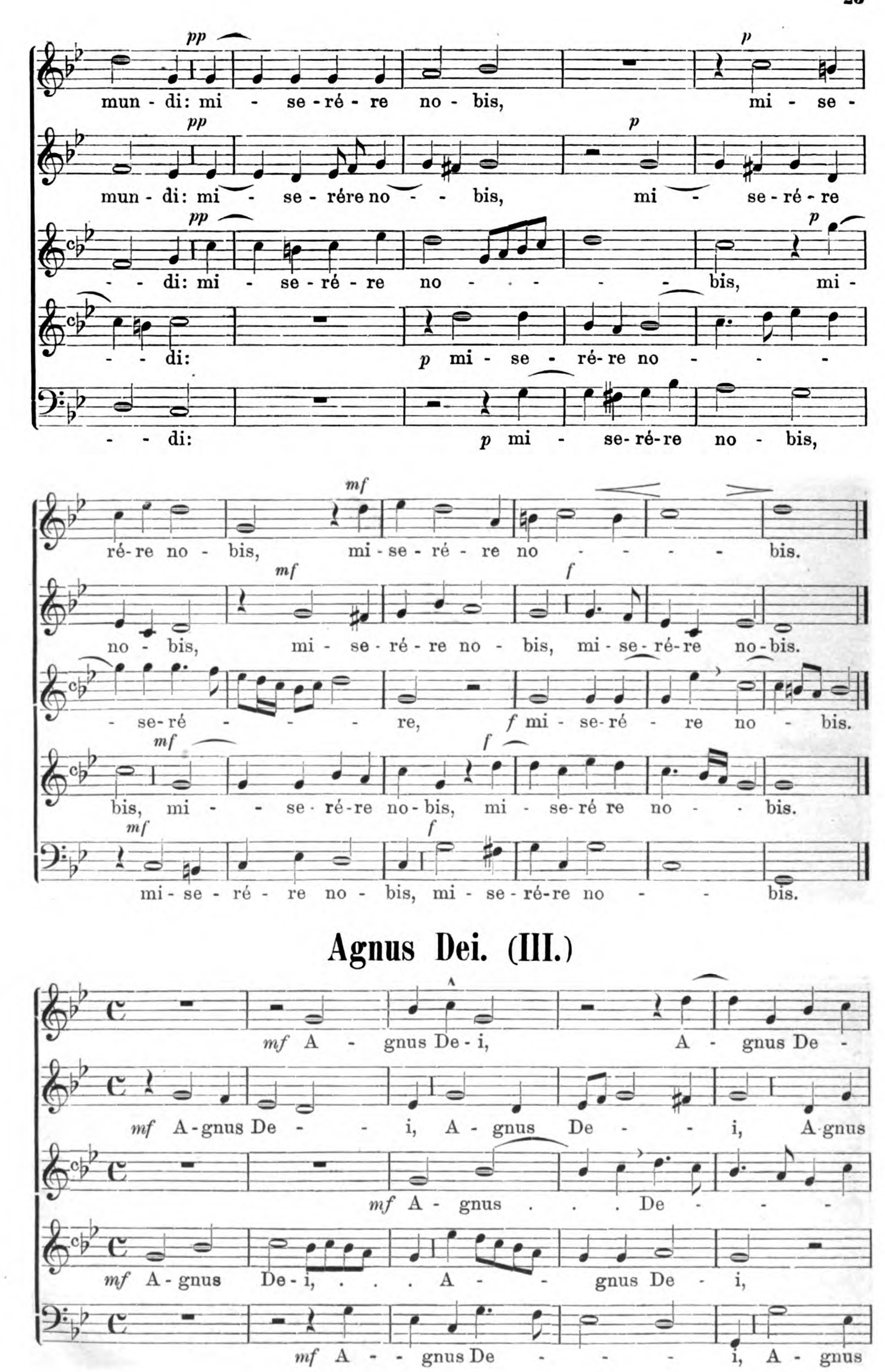

p Be-ne-dí-ctus . . . . . qui ve - - - nit, be - ne-dí -
p Be - ne - dí - ctus . . . qui ve - - nit, be - ne -
p Be - ne - dí - ctus
p Be - ne-dí - ctus . . .
p Be - - ne-dí -


mf
ctus qui ve - - nit in nó-mi - ne, in
dí-ctus qui ve - nit mf in nó-mi - ne, . . . in nó - - mi -
qui ve - nit mf in nó - mi- ne, in nó-mi - ne Dó-mi-
. qui ve - - - nit mf in nó - mine Dó - - mi -
mf
ctus . . qui ve - - nit in nó-mi - ne Dó - mi - ni, in nó-mi -



Agnus Dei. (I. & II.)




mun - di: mi - se - ré - re no - bis, mi - se -
mun - di: mi - se - ré re no - bis, mi - se - ré - re
- - di: mi - se - ré - re no - - bis, mi -
- - di: p mi - se - ré - re no - - -
- - di: p mi - se - ré - re no - bis,
ré - re no - bis, mi - se - ré - re no - - - bis.
no - bis, mi - se - ré - re no - bis, mi - se - ré - re no - bis.
- se - ré - - re, f mi - se - ré - re no - bis.
bis, mi - se - ré - re no - bis, mi - se - ré re no - bis.
mi - se - ré - re no - bis, mi - se - ré - re no - bis.
Agnus Dei. (III.)
mf A - gnus De - i, A - gnus De -
mf A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus
mf A - gnus . . . De - - -
mf A - gnus De - i, . . . A - gnus De - i,
mf A - - gnus De - - - i, A - gnus


- - i, qui tol - lis pec - cá - - ta . . . mun - di:
De - i, qui tol - - lis pec - cá - - ta mun - - di:
- - i, qui tol - lis pec - cá - - - ta mun - - di:
qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, pec - cá - - ta mun - di: do -
De - i, qui tol - lis pec - cá - - - ta mun - - di: do -
p do - na no - bis pa - cem, mf do - - na
p do - na no - bis, mf do - na no - bis pa -
p do - na no - bis pa - cem, mf do - na
- na no - bis pa - cem, mf do - - na no - bis pa - cem,
- na no - bis pa - cem, mf do - na no - - - bis pa -
no - - - - bis pa - - - - - cem.
- - cem, f do - na no - - bis pa - - - cem.
no - bis, f do - na no - bis pa - - - cem.
f do - na no - bis pa - - - - cem.
- - cem, f do - na no - - bis pa - - cem.

